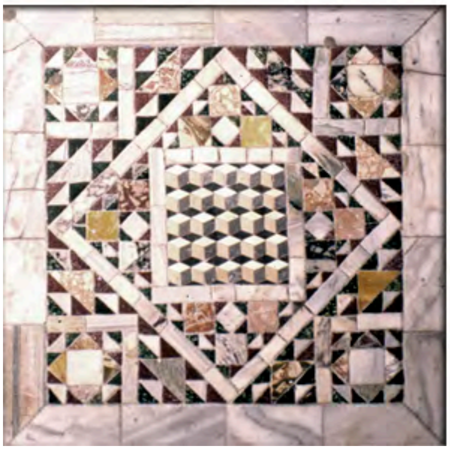
Monumento Documento

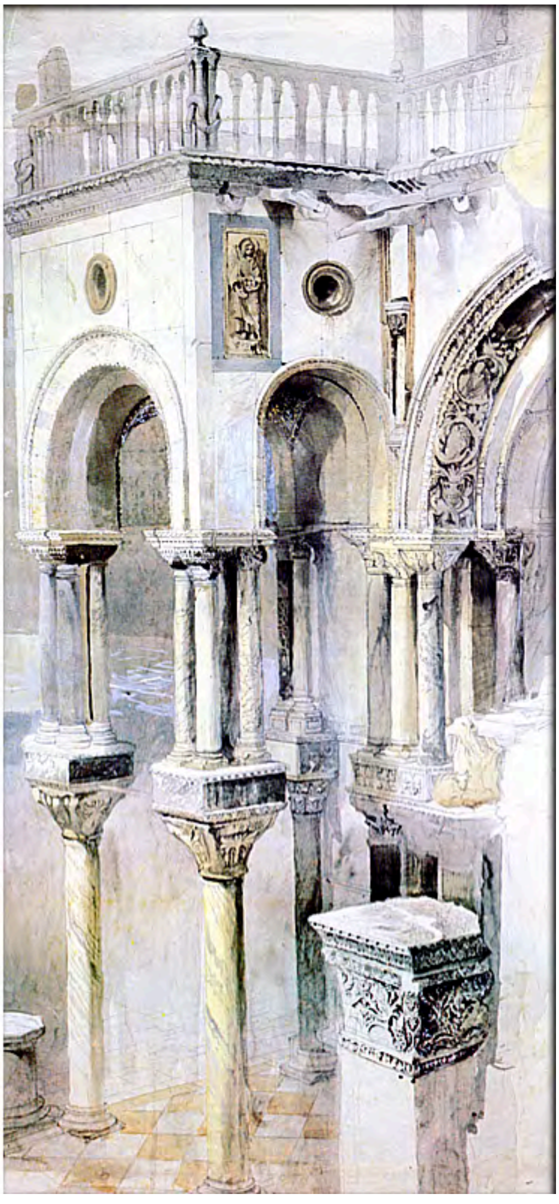
Francesco Tomaselli

RESTAURO ANNO ZERO

Il varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia







Con scritti di *Nicoletta La Rosa, Gaspare Massimo Ventimiglia*

2

MonumentoDocumento

Direttore
Francesco Tomaselli
Università degli Studi di Palermo

Comitato scientifico

Aldo Aveta
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

Giuseppe Basile ✝
Storico dell’arte

Carlo Blasi
Università degli Studi di Parma

Javier Gallego Roca
Università di Granada

Maria Adriana Giusti
Politecnico di Torino

Stefano Gizzi
Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici delle Marche

Claudine Houbart
Université de Liegè

Claudio Varagnoli
Università degli Studi Gabriele D’Annunzio di Chieti-Pescara

Comitato di redazione

Eva Coïsson
Università degli Studi di Parma

Nicoletta La Rosa
Università degli Studi di Palermo

Richard Ollig
Architetto, Berlino

Rosario Scaduto
Università degli Studi di Palermo

Gaspare Massimo Ventimiglia
Università degli Studi di Palermo

MonumentoDocumento

Il restauro per la conservazione del patrimonio architettonico ed ambientale: teoria, conoscenza, interventi

Nella collana confluiscono gli esiti delle ricerche concernenti la conservazione dell'architettura, della città, dei giardini storici e del paesaggio, trattando tematiche inerenti alla storia, alla teoria, al progetto, alla diagnostica, alla prevenzione, alla manutenzione, al consolidamento e alla rivitalizzazione.

Un pensiero è rivolto a Pippo Basile che con entusiasmo ha accettato l'invito a far parte del Comitato scientifico della collana ed ha apprezzato le tematiche di questo volume, senza però riuscire a vederne la stampa.

Si ringrazia il personale dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, dell'Archivio di Stato di Venezia, della Fabbriceria della Basilica di San Marco, del Museo Correr di Venezia, della Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia di Venezia, della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna.

Restauro Anno Zero è stampato con il parziale contributo del
Dipartimento d'Architettura dell'Università degli Studi di Palermo

RESTAURO ANNO ZERO

Il varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia

a cura di
Francesco Tomaselli

con scritti di
Nicoletta La Rosa
Gaspare Massimo Ventimiglia

Copyright © MMXIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A–B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978–88–548–6806–9

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

I edizione: dicembre 2013

Ai nostalgici amanti del ritorno all'antico splendore e a quanti concepiscono il restauro come una semplice trasformazione, per una riflessione sul valore dell'autenticità

«Per rincarare la dose, si sono messi a riparare la facciata della basilica di San Marco e, a quanto pare, stanno facendo scempio dei mosaici che la decorano. [...] Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta. Hanno stabilito che debba essere pulito, così, dopo aver imbiancato a calce il Palazzo Ducale [...] si son messi a raschiare San Marco per tirarlo a lustro.
Scompaiono così tutti gli antichi e gloriosi segni del tempo, provocati dall'esposizione alle intemperie, nonché i ricchi colori che la natura, malgrado la sua potenza, ha impiegato dieci secoli a conferire al marmo; ormai il maestoso angolo che più dista dal mare, quello dove la sesta età dell'uomo era tinteggiata d'oro, ha assunto il colore della magnesia, gli antichi marmi sono stati rimossi e tirati giù chissà che cosa metteranno al loro posto».

Dal diario di John Ruskin (Venezia, 14 settembre 1845)
in RUSKIN J., *Viaggi in Italia 1840-1845* (a cura di BRILLI A.)
Firenze, 1985, pp. 204-205

INDICE

Abbreviazioni

ACSDGABA	Archivio Centrale di Stato, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti
ASVCGRSM	Archivio di Stato di Venezia, Commissione governativa destinata agli Oggetti di Restauro dell'I. R. Basilica Cattedrale di S. Marco
BUMPI	Bullettino del Ministero della Pubblica Istruzione
S.P.A.B.	*Society for the Protection of Ancient Buildings*

Introduzione

UNA NUOVA STAGIONE PER IL RESTAURO

Francesco Tomaselli



Il tema portante di questa ricerca è il restauro dei monumenti nella seconda metà dell'Ottocento, in un periodo problematico della sua evoluzione quando, a seguito di travagliate riflessioni, si determinava il superamento dell'attività di ripristino in stile e si optava per più equilibrati interventi guidati da approfonditi studi sulle fabbriche. Di conseguenza s'invitavano gli architetti a contenere le loro libere capacità inventive e ad intraprendere ricerche minuziose sulle fabbriche, dando inizio alla stagione del cosiddetto "restauro filologico".

I presupposti per questo nuovo orientamento del restauro architettonico, che riconosceva anche l'importanza delle stratificazioni, hanno origine nei decenni precedenti ma diventano argomento di profonde valutazioni intorno ad un caso eclatante che coinvolge la Basilica di San Marco di Venezia, un monumento d'altissimo valore simbolico il cui restauro rischiava di compromettere definitivamente l'autenticità del testo architettonico e della materia che lo costituiva. Dapprima la questione si era manifestata come una semplice *querelle* locale intorno a differenti maniere d'interpretare il restauro, nello stesso modo in cui era già avvenuto in altre parti d'Italia, ma ben presto la polemica veneziana aveva travalicato i confini nazionali ed era diventata d'interesse planetario. La dimensione della protesta è certamente esaltata dall'avere avuto come ispiratore John Ruskin, coadiuvato dall'azione degli artisti e dei cultori dell'arte raccolti in un'associazione internazionale fondata nel 1877 (forse costituita per quell'occasione e che in ogni caso inizia la sua attività più incisiva proprio col "caso San Marco"), denominata *Society for the Protection of Ancient Buildings*, detta anche *Anti Restoration Movement* o *Anti-Scrape*, e diretta da William Morris.

La Basilica di San Marco è uno di quei grandi e complessi organismi architettonici dove l'attività costruttiva non si è mai interrotta (figg. 1-7); da una parte gli abbellimenti e gli ingrandimenti degli spazi esistenti per affermare nuovi stili più attuali, e dall'altra le opere per mantenere lo stato di conservazione, sempre minacciato dal tempo, o da gravi ed imprevisti eventi.

Nella prefazione di Camillo Boito alla monumentale opera sulla Basilica, pubblicata dall'editore Ferdinando Ongania dal 1887 al 1902, sono riportate alcune importanti notizie su grandi opere di rifacimento ed innovazione apportate nel corso dei secoli, sotto la direzione dei tanti ed illustri architetti che hanno assolto il compito di proto della Fabbriceria.

Non senza costernazione si scopre che disgraziati avvenimenti avevano costretto i responsabili della conservazione del complesso architettonico a ricostruire completamente varie parti della Basilica e delle sue decorazioni, distrutte dagli incendi o rovinate a causa di terremoti. Proprio per il timore di questi ultimi, sul finire del XV secolo, si escogitava un rimedio a dir poco curioso: «scavando nella chiesa cinque pozzi profondi, acciocché, se per avventura riconcepissero sotto terra certi fiati di venti, come appunto avvenir suole in occasione dei terremoti, ritrovino più facile la via di uscir fuori». Ma l'originale terapia non impediva, nel corso delle successive manifestazioni telluriche, il verificarsi del crollo di statue e marmi dei prospetti o il distacco di cospicue aree di mosaico.

A partire dal 1230, data alla quale risale la prima testimonianza, il numero degli incendi è considerevole, e con effetti disastrosi se ne contano almeno quattro. Nel 1419, ad esempio, le fiamme, partendo da un camino del Palazzo Ducale, si propagavano sui tetti della Basilica «sicché il piombo della copertura colava per le gronde che pareva fosse acqua». Seguirono le opere di ricostruzione di quanto era stato distrutto dal fuoco, ma evidentemente i lavori non erano stati compiuti a regola d'arte se, poco più di un secolo dopo, al tempo in cui era proto Iacopo Sansovino, si operavano altri consolidamenti e rifacimenti «dai fondamenti dei piloni ai legnami delle cupole, del che si fece stupir Venezia».

Sono anni, questi, in cui la dotazione economica messa a disposizione dalla Procuratoria per i lavori in San Marco è quasi senza limiti. Il valore simbolico di quel tempio, vessillo della Serenissima Repubblica, si doveva garantire a qualsiasi costo come nel 1615, «quando minacciando di crollare una parte del muro della facciata, piovendo sulle vôlte, sciupandosi i mosaici appena restaurati, venne deciso di disfare, ove occorra, e rifare, spendendo quanto farà bisogno».

Sono anche anni in cui il giudizio negativo nei confronti dell'architettura del Medioevo, insieme al manifestarsi di qualche difetto della fabbrica, offre l'occasione per rifare intere porzioni della Basilica, ottenendo il plauso di dotti e fedeli, affascinati e illusi da quella modernità che in seguito verrà giudicata blasfema e quindi da rimuovere in nome della purezza dello stile, da riaffermare come imperativo categorico.

«Ma i più grossi guai si manifestarono nel Settecento» – ci informa ancora Boito – a causa del fatto che «la eccelsa matematica e la nuova scienza delle costruzioni principiavano ad inorgoglirsi». Come succede per le altrettanto famose cupole, per fare un esempio, di Santa Maria del Fiore a Firenze e San Pietro a Roma, anche su quelle di San Marco si assiste al carosello di specialisti chiamati a risolvere, con le cognizioni scientifiche del tempo, i complessi problemi di statica che si presentavano. Tra gli altri l'abate Domenico Cerato, pubblico architetto dell'Università di Padova, che dopo gli

allarmi per un presunto imminente crollo della cupola dell'Ascensione, aveva fatto mettere in opera una robusta cerchiatura del tamburo, giudicata inutile nel 1779, da due "capitani ingegneri" del Genio Militare. Dalla relazione prodotta in quell'occasione dai due "genieri" si apprende che se da un canto risultavano buone le condizioni statiche delle «muraglie», dall'altro era biasimevole il lavoro svolto meno di cinque anni prima, perché notavano: «ne' recenti restauri la irragionevole economia e l'aperta malizia dei costruttori: legnami messi in opera corti, fradici, rotti, ferramenti imperfetti, scarsissimi... pochi dimostrano essere i materiali che non siano lesi, nessuna parte che non sia sconnessa, fuori di piombo e di livello».

L'eredità ricevuta dagli operatori ottocenteschi è dunque pesantissima ed impone interventi radicali e ancora denaro, tanto denaro, al punto da richiedere anche la vigilanza diretta da parte dello Stato austriaco che, nel 1820, per il controllo dei restauri della Basilica nomina un'apposita Commissione governativa ed impone la creazione del "fondo gioje", ovvero di un capitolo di spesa costituito con il denaro ricavato dalla vendita all'asta di una parte del tesoro di San Marco, per finanziare i più urgenti lavori di restauro.

Comincia da questo periodo il resoconto che il volume presenta sui restauri della Basilica di San Marco, e sui personaggi a questi connessi, nel tentativo di fare maggiore luce sulla storia recente del monumento non ancora emersa fino in fondo, qualche volta solo ipotizzata, ma rimasta silente forse per quel comprensibile pudore che sovente suggerisce agli storici dell'architettura atteggiamenti indulgenti nei confronti degli esiti dei restauri. Proprio quei restauri però non avrebbero dovuto dimenticarsi e se ne sarebbe dovuto tenere un più vivo ricordo anche perché nell'ultimo quarto del secolo XIX s'imporranno all'attenzione della cultura internazionale, per la quale San Marco diverrà il caso emblematico delle falsificazioni apportate ai "patri monumenti" in nome del restauro.

Nei restauri che si svolgono nell'Ottocento, il tema dello stile, o come si preferiva dire del "carattere del monumento", o perché totalmente tradito, o perché soltanto non sufficientemente preso in considerazione e rispettato, avvince i protagonisti ed è l'argomento principale di ogni controversia. Sia i sostenitori del restauro cosiddetto alla francese, che i suoi più fermi oppositori, restano legati al concetto del "carattere", che come una rete imbriglia ogni pensiero, ogni dichiarazione. Ad esempio non si critica con sufficiente ardore perché si è demolito e ricostruito di pianta qualche cosa d'antico, ma ci s'indigna solo perché la scelta del rivestimento marmoreo o la pavimentazione o il mosaico ricostruiti, secondo il personale giudizio dell'osservatore, non appare conforme, per disegno, per "colorito" e infine per "carattere".

Nel periodo in cui opera la Commissione governativa per i restauri della Basilica, i lavori vengono diretti prima da Cesare Fustinelli e da Angelo Minio e poi da Giovanni Battista Meduna che, per dirla con un pizzico d'ironia,

era un tipo che lasciava il segno. Ed è proprio sul suo operato e sulle critiche mossegli che si sviluppa una parte della ricerca.

Tra la fine del 1879 e i primi mesi dell'anno successivo si verifica un avvenimento di fondamentale importanza per la cultura della conservazione dei monumenti. Per la prima volta, in forma inequivocabile, si afferma il principio del valore universale delle testimonianze storico-artistiche individuate come patrimonio culturale dell'umanità. Il pretesto per l'elaborazione di quel principio, che oggi appare scontato, è offerto dal "caso Venezia", su cui si era soffermato l'interesse di alcuni intellettuali europei nel timore che, attraverso i restauri compiuti, si fosse verificata la falsificazione di alcuni importanti monumenti. Il caso eclatante, che meritava un'eco internazionale, viene offerto dai restauri in corso nella Basilica di San Marco. In quel monumento, considerato tra i maggiori simboli della cristianità, «unico esempio di architettura bisantino-gotica», nel quale si condensano le maggiori espressioni artistiche della produzione italiana di un ciclo millenario insieme ad elementi antichi di spoglio provenienti da paesi lontani, si erano svolti dei lavori di restauro che si riteneva avessero apportato irrimediabili compromissioni, con implicazioni sul «carattere» o sul «calore e bellezza di colorito», ovvero sull'autenticità della fabbrica. Il timore di perdere completamente un'insostituibile testimonianza di storia e di arte come la Basilica di San Marco, determina una protesta internazionale contro lo Stato italiano, accusato d'imperizia e grave negligenza.

Una protesta locale aveva avuto inizio a Venezia nel 1877 dopo la pubblicazione delle *"Osservazioni"* del conte Alvise Piero Zorzi, ma a queste, in un primo momento, il Ministero per la Pubblica Istruzione non aveva dato troppa rilevanza, ritenendo che si trattasse di semplici beghe cittadine. Dietro quelle *"Osservazioni"* però si celava l'autorità di John Ruskin, che in più occasioni aveva denunciato le profonde trasformazioni subite dal patrimonio architettonico di Venezia a causa dei restauri.

Per manifestare le proteste contro lo Stato italiano si forma un Comitato internazionale a cui fanno capo diramazioni in vari paesi che aderiscono alle richieste per l'interruzione dei lavori di restauro a San Marco e per la formazione di una Commissione internazionale che potesse vigilare su nuovi interventi. Si determinano così una controversia diplomatica ed una levata di scudi da parte dei rappresentanti del Governo italiano per l'ingerenza straniera su avvenimenti che si definivano di "casa nostra". Non v'è dubbio però che, se da un canto si rintuzzavano gli attacchi dei contestatori d'Oltralpe, dall'altro, come dimostrano i documenti e le azioni intraprese, s'innescava un processo autocritico e si cercava di individuare la maniera più opportuna per correggere le disfunzioni organizzative di cui, drammaticamente, si prendeva consapevolezza.

Le contestazioni erano giunte improvvise e riguardavano un'interpretazione del restauro guidato dalla ricerca del «carattere originario del monumento» che sembrava universalmente riconosciuto anche nei paesi, come l'Inghilterra e la Francia, in cui gli oppositori si mostravano più agguerriti e appassionati. Non si trattava dunque di attivare solo qualche controllo più concreto per San Marco ma di mutare completamente indirizzo teorico e prassi operative in tutto il territorio nazionale, diramando disposizioni per le Commissioni provinciali e per i restauratori. Ma questo cambiamento non poteva attuarsi in poco tempo, come non era possibile individuare e isolare colpevoli per i misfatti denunciati. A dirigere i lavori degli ultimi quarant'anni era stato l'architetto Meduna, uno dei più noti professionisti veneziani di quel periodo, al quale il Governo italiano, proprio per le opere contestate, e particolarmente per la ricostruzione della facciata meridionale della Basilica aveva, addirittura, concesso un'onorificenza il 3 gennaio 1876, pochi giorni dopo la conclusione di quei lavori. Meduna aveva ricevuto le insegne di Ufficiale della Corona d'Italia, «in attestato di soddisfazione per la sapiente direzione dei lavori», ed era stato invitato a voler «considerare la nuova onorificenza siccome segno della sincera e riconoscente stima del Governo del Re». Meduna, infatti, contrariamente a quanto fino ad oggi si è supposto, non viene sospeso dal suo ruolo di proto della Fabbriceria e continua a dirigere i lavori in San Marco fino al 1885 (alla veneranda età di quasi ottantasei anni), per essere poi rimpiazzato nella funzione di proto da Pietro Saccardo.

La protesta internazionale dei «romantici contestatori» si sviluppava in un momento in cui lo sforzo organizzativo dello Stato unitario era consistente e si erano raggiunti i primi risultati operativi con l'istituzione, nel 1875, della Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno, affidata a Giuseppe Fiorelli. Subito dopo si nominavano i componenti delle strutture periferiche, rappresentate dalle Commissioni Conservatrici dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità, con sede nei capoluoghi di provincia e presiedute dai prefetti. Nel marzo del 1876 veniva emanato il regolamento che ne stabiliva le competenze. Come componenti delle Commissioni Conservatrici si erano nominati gli elementi più rappresentativi che offrivano le varie province in ambito culturale, ma restava il problema della disomogeneità di atteggiamento nell'estensione di pareri e giudizi che, non solo a Venezia, avevano alimentato polemiche sui restauri avallati da quei consessi. Anche la molteplicità degli operatori e il grande numero di enti appaltanti rendevano obbligatorio un intervento del Ministero rivolto a mettere ordine in questo settore delicatissimo.

Il primo tentativo di uniformare l'azione di conservazione dei monumenti da parte dello Stato italiano, indotto proprio dal "caso Venezia" che aveva avuto eco in ogni parte del mondo, avviene attraverso il Decreto ministeriale

e la Circolare esplicativa del 21 luglio 1882 «Sui restauri degli edifici monumentali». Queste iniziative legislative sul restauro architettonico, elaborate dall'ispettore ingegnere Francesco Bongioannini, uno stretto collaboratore di Fiorelli, sono importantissime perché per la prima volta si definiscono concretamente le finalità e le modalità degli interventi proponendo un percorso suddiviso in tre distinte fasi: lo «studio dei restauri», la «compilazione dei progetti» e l'«ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori». Il Decreto e la Circolare rappresentano la prima vera *Carta italiana del restauro*, per la quale pochi mesi dopo saranno proposte, come promemoria per gli operatori, le note sette massime col voto del IV Congresso degli ingegneri ed architetti italiani tenutosi a Roma nel 1883.

Il titolo del volume *Restauro anno zero* vuole sottolineare la svolta che, in conseguenza delle proteste internazionali e delle derivanti nuove disposizioni ministeriali con indirizzo storicistico e filologico, viene imposta al restauro in Italia, determinando una nuova stagione culturale in cui si suggella il valore universale delle testimonianze storico-artistiche. Nella pratica del restauro, quel periodo rappresenta il percorso iniziale per il riconoscimento della importanza della conservazione della materia dell'opera d'arte e quindi della autenticità come qualità assoluta e imprescindibile. Poteva scaturirne l'avviamento concreto di un cammino coerente e virtuoso, che però non ha mai trovato piena affermazione.

La ricerca si è avvalsa prevalentemente dello studio di documenti raccolti negli archivi che hanno svelato un'imponente quantità di notizie su oltre due secoli d'interventi nella Basilica di San Marco. La selezione critica degli argomenti esposti mira ad offrire un quadro esauriente degli avvenimenti, presentando episodi significativi ed esemplificativi intorno alle maniere di interpretare il restauro, alle tecniche impiegate e agli esiti raggiunti.

Lo studio ha esaminato le posizioni espresse dai protagonisti che, sul finire dell'Ottocento, hanno preso parte attiva al dibattito sul restauro dei monumenti, ed ha messo a fuoco l'azione svolta, tra gli altri, da Ruskin, Boito, Bongioannini, rivelando aspetti inediti che inducono cambiamenti nella interpretazione della storia del restauro, offrendo nuove chiavi di lettura per determinarne l'evoluzione.



Capitolo I

L'AVVIO INTENSIVO DEI RESTAURI NELLA BASILICA MARCIANA

Francesco Tomaselli

L'istituzione della Commissione destinata agli oggetti di restauro dell'I. R. Basilica di San Marco e il progetto generale di Fustinelli

Agli inizi del XIX secolo la Basilica di San Marco, con la ricchezza dei suoi apparati decorativi estesi per migliaia di metri quadrati e la complessità del suo sistema costruttivo, nonostante fosse stata nel tempo oggetto di molteplici interventi, appariva in tutta la sua "romantica" decadenza. Dopo avere attraversato periodi di grande fulgore per il suo ruolo di cappella palatina del contiguo palazzo Ducale, la Basilica pativa un grave stato di abbandono che diventava intollerabile per il nuovo status di cattedrale conquistato nel 1807. Fino a quel tempo la cattedrale di Venezia era stata San Pietro di Castello.

Da quanto è possibile apprendere dai vari resoconti consultati, la situazione risultava di questo tenore: «volte lesionate, tetti sconnessi, decorazioni delle facciate mutile in molte parti di quei preziosi rivestimenti marmorei in rosso orientale, verde antico e marmo greco a vena ondata e macchia aperta, rimpiazzati da bianco di Carrara e rosso di Verona, mosaici cadenti o sostituiti da scadenti imitazioni realizzate non con smalti a foglia d'oro ma con rozze pietre, avvallamenti e pozze di fango nei pavimenti, un tempo ornati di porfido e serpentino, ora consumati dalla salsedine, dal calpestio e dalla consuetudine di erigervi grandiosi catafalchi»[1]. Una condizione che reclamava immediati provvedimenti, messi in atto con fervore, ma senza particolari riflessioni sui limiti del restauro che non fossero quelli di natura economica: le integrazioni si realizzano senza badare troppo alla «perfetta imitazione dell'antico» che sarà prassi corrente negli interventi successivi, le sostituzioni vengono operate comunemente, ma solo quando i fondi lo permettono, i materiali provenienti dalle demolizioni vengono venduti, o riutilizzati ma esclusivamente per economizzare e non comprarne di nuovi.

Condizionati dalle sempre pressanti ragioni dell'economia, gli interventi condotti in questo periodo produrranno, soprattutto negli apparati decorativi, risultati considerati indesiderabili nella seconda parte del secolo, quando si tenterà di ricondurre il monumento a quell'originario stato fittizio definito come "antico splendore".

L'amministrazione austriaca inaugura il proprio ritorno a Venezia, dopo la parentesi napoleonica, con il recupero della quadriga bronzea di San Marco sottratta dai francesi nel 1797, offrendo così «un'immagine benevola e legittimista»[2]. Ma l'atto più significativo in questo senso è certamente

[1] ASVCGRSM, b. 18, *Commissione per gli oggetti di restauro*, 7 marzo 1839.

[2] ROMANELLI G., *Venezia Ottocento: l'Architettura, l'Urbanistica*, Venezia, 1988, pp. 96-97. Cfr. anche AA. VV., *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra, Venezia, Milano, 1978. Nel 1825-26 verrà collocato il leone alato, opera dello scultore Gaetano Ferrari, «su quattro mensole di pietra sullo stellato della grand'arcata superiore esterna», cfr. ASVCGRSM, b. 4, 22 luglio 1826.

l'istituzione nel 1820 di una «Commissione destinata agli oggetti di restauro dell'Imperiale Regia Basilica di San Marco»[3]. Ne fanno parte quattro membri di nomina governativa e un fabbriciere, che il regolamento auspica «possibilmente fornito di cognizioni tecniche»[4]. Un ingegnere, stipendiato dalla Fabbriceria, ma direttamente dipendente dalla Commissione, è incaricato di redigere i «fabbisogni» sulla base delle istruzioni ricevute da quest'ultima, che «dovrà riconoscere i danni che sussistono nel materiale della Chiesa, non eccettuati i Mosaici. Darà preferenza ai lavori più urgenti ed interessanti, in confronto di quelli che senza pregiudizio del fabbricato possono essere in altro tempo eseguiti»[5]. Le somme da destinarsi ai restauri non sono evidentemente pingui e devono essere contenute nei limiti di quelle «che sarà la Fabbriceria in istato di spendere nel corso dell'anno»[6]. L'esecuzione dei lavori, secondo il giudizio della Commissione, potrà essere disposta o «col mezzo di pubblica asta» o «per privata licitazione». Oltre a deliberare, previo assenso governativo, sulla natura dei lavori da eseguire, la Commissione è incaricata della sorveglianza sull'andamento degli stessi, affidati alla direzione dell'ingegnere dipendente dalla Commissione.

I membri della Commissione, nominati con l'evidente scopo di ottenere una composizione variegata che riassumesse al suo interno il meglio di competenze sia tecniche che artistiche, sono l'architetto Antonio Diedo (1772-1847)[7], segretario della Regia Accademia di Belle Arti e professore di

[3] La Commissione viene istituita con decreto n. 4131 del 12 febbraio 1820.

[4] Le norme che regolano l'attività della Commissione saranno codificate solo molti anni dopo l'inizio del suo funzionamento, quasi come riconoscimento di una prassi consolidata. Cfr. ASVCGRSM, b. 17, I. R. Contabilità Centrale. *Istruzioni per norma della Commissione pei lavori da eseguirsi nella Chiesa Patriarcale di S. Marco in Venezia*, 11 settembre 1838.

[5] *Ibidem*.

[6] *Ibidem*. Alle Fabbricerie è devoluta l'amministrazione di quella parte del patrimonio di una chiesa che è destinata alla manutenzione delle fabbriche e alle spese del culto. L'istituzione delle Fabbricerie è stata disciplinata per la prima volta dal Concilio di Trento. Negli Stati preunitari sussistevano vari tipi di Fabbricerie: la Maramma in Sicilia, le Cappelle nel Napoletano, le Opere in Toscana. Nel Lombardo Veneto erano regolate con legge 26 maggio 1807. Cfr. JEMOLO C., *L'Amministrazione Ecclesiastica*, Milano, 1916. Per notizie sulla Fabbriceria di San Marco cfr. VIO E., *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche,* in VIO E., LEPSCHY A. (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, in atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 16-19 maggio 1995*,* vol. I, Venezia, 1999, pp. 79-141.

[7] Diedo, già componente, come Giuseppe Mezzani, della Commissione per l'ornato di Venezia, attiva nella città già dall'epoca napoleonica è stato tra i personaggi di rilievo dell'intellighenzia veneziana della prima metà dell'Ottocento, particolarmente apprezzato per la sua cultura artistica di matrice neoclassica. Con Leopoldo Cicognara e Giannantonio Selva, nel 1815, pubblica nel 1815 *Le Fabbriche più cospicue di Venezia*, opera che illustra i monumenti della città nelle varie epoche. Progetta vari interventi di restauro anche insieme a Meduna. Per approfondimenti cfr. CAVALLARI MURAT A., *I teorici veneti dell'età neoclassica*, in "Atti Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", CXXII, pp. 195-241; MARCONI MOSCHINI S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Roma, 1955, pp. XVII-XXXIV; LODOVISI S., *Storici*

estetica; Giacomo Ghirlanda, architetto in capo presso la Direzione del Demanio; Francesco Lazzari (1791-1871)[8], professore di architettura presso l'Accademia di Belle Arti e l'Ingegnere e professore dell'Accademia Giuseppe Mezzani, sostituito nel 1824 da Angelo Minio ingegnere presso l'Ufficio del Genio nella Ragioneria Centrale. L'ingegnere Cesare Fustinelli è incaricato della redazione dei progetti e della direzione dei lavori da svolgersi in San Marco. Il primo incarico della Commissione così istituita è quello di portare a compimento il poderoso progetto di ricostruzione dei tetti e di consolidamento delle cupole e delle volte della Basilica, lavori già iniziati nel 1816[9] (figg. 8-10).

Verificati i lavori già realizzati da quella data nelle coperture e stabiliti quelli ancora da farsi, l'8 luglio 1820 viene fissata la «pubblica asta per la esecuzione di alcuni importanti lavori occorrenti nel tetto dell'I. R. Basilica di S. Marco»[10]. La spesa necessaria graverà sul «fondo gioje», cioè su un apposito fondo costituito dalla Fabbriceria per provvedere ai restauri della chiesa con la vendita di alcuni oggetti appartenenti al tesoro di San Marco dalla quale vengono ricavate 109.100 lire[11]. Una prima consistente parte dei lavori si svolge dal 1820 al 1824 per il restauro delle cupole della Madonna, della Croce e del Presbiterio (figg. 11-12).

Nelle cupole viene rifatta a nuovo l'armatura di legno che sostiene le calotte plumbee. Le lastre di piombo vengono a volte riutilizzate, come in parte della cupola della Madonna. Qualche modifica nella ricostruzione dei tetti si rende necessaria aumentandone l'altezza per ottenere l'occultamento dei tiranti in ferro che si applicano nel corso degli interventi di consolidamento delle murature: «nell'atto della costruzione del nominato pezzo di tetto si dovette necessariamente elevare gli angoli verticali dei piani che lo compongono, onde ricoprire le chiavi di ferro che si sono applicate di assicurazione a sesto acuto, e d'altronde per... la inclinazione delli medesimi all'oggetto di

teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940, Roma 1942, pp. 138 e seg; ROMANELLI G., *Venezia Ottocento:...*, op. cit., pp. 164 -166.

[8] Allievo come Diedo di Giannantonio Selva, è autore di numerosi progetti di ispirazione neoclassica. Dal 1828 progetta e dirige le trasformazioni dell'edificio palladiano e della facciata dell'ex Scuola del complesso della Carità destinato ad ospitare dal 1807 le Gallerie dell'Accademia. Cfr. LAZZARI F., *Dell'edificio palladiano nel Monastero della Carità*, Venezia, 1835; ROMANELLI G., *Venezia Ottocento:...*, op. cit., pp. 166-168 e MARCONI MOSCHINI S., *Gallerie dell'Accademia...*, op. cit., pp. XVII-XXXIV.

[9] Con contratto stipulato il 25 ottobre 1816, il "fonditore piombajo" Domenico Dalla Venezia si era impegnato ad eseguire, nel termine di quattro anni, lavori di restauro al tetto e alle cupole di San Marco progettati dal capitano ingegnere Ganassa, cfr. ASVCGRSM, b. 1, contratto 25 giugno 1820.

[10] La base d'asta veniva fissata in £. 1094,60 per le opere di muratore, £. 237,95 per quelle di scalpellino, £. 1940,60 per quelle di falegname, £. 577,60 per quelle di fabbro e di £. 1255,11 per le opere di «fonditore piombajo», in ASVCGRSM, b. 1, Cesarea Regia Delegazione, 25 giugno 1820.

[11] ASVCGRSM, b. 1, 30 luglio 1824.

facilitare lo sfogo delle acque e togliervi quei danni che da tanto tempo sono inferti alle volte sottoposte della fabbrica e ne deviene da ciò un'alterazione di superficie, poicché la prima era della capacità di passi quadrati n. 47 e la presente ascende a passi quadrati n. 49»[12].

Nella cupola del Presbiterio, di cui si era preventivato il restauro come nelle precedenti, gli interventi vengono sospesi dopo la determinazione di dover affrontare lavori straordinari non previsti. Scrive Fustinelli alla Commissione: «Nell'atto di far eseguire le operazioni di ristauro, come opera di Muratore, descritte nel Capitolato d'Asta, alla cupola sopraposta al Presbiterio della R. Basilica Cattedrale di San Marco, ha rimarcato con sorpresa... esservi un rivestimento di essa cupola, senz'alcuna legatura con la muraglia componente il medesimo, che per la di cui mancanza furono cadute alquante parti sul tetto, le quali diedero luogo di conoscere delle significanti sfasciature alla muraglia stessa, e segnatamente alla parte di Levante un'avvallazione terribile, che portò la conseguenza di appiattire l'arcata massima sottoposta sostenente la quarta parte della cupola in questione e di scassarsi l'attico della medesima, nonché delle velette angolari»[13].

Il consolidamento della grande arcata del presbiterio e la ricostruzione del sovrapposto tetto saranno completati solo nel 1833.

Mentre venivano condotti i lavori di riparazione alle coperture, la Commissione incarica Fustinelli della redazione di un «progetto generale» dei restauri necessari per «ridurre in perfetto acconcio l'Insigne I. R. Basilica di S. Marco», progetto che costituirà la base su cui verranno condotti i lavori per un trentennio[14].

Le opere previste nel progetto, elaborato da Fustinelli già dal 1823, riguardano oltre al completamento del restauro delle coperture (fra le quali il consolidamento della grande arcata e cupola del Presbiterio), il consolidamento o la «rinnovazione» di tutte le parti ornamentali e dei rivestimenti in marmo delle pareti e la «rinnovazione a grandi partite del pavimento». Altre opere previste nel progetto sono però censurate «per il motivo che non poté convenire la Commissione nell'utilità dei lavori in esso contenuti, fra questi si comprendono li due avancorpi angolari dell'Imp. R. Basilica Nord Ponente e Ponente Ostro, dei quali abbenché si ravvisino con qualche strapiombo, con tuttocciò non rimarcandosi in essi altre tracce che il disordine si accresca, ed il porvi mano non potrebbe che riputarsi per una conseguenza dello sviluppo di maggiori disordini, per quanto grande possa la cautela che usata fosse nella loro demolizione come viene proposto, quindi riedificarli, per il sol timor che derivar ne può dall'osservarli fuori di verticalità; e quale mai non è la parte di quest'insigne Basilica che si osservi in perfetto appiombo,

[12] Ivi, relazione Fustinelli, 12 settembre 1821.
[13] Ivi, relazione Fustinelli, 10 settembre 1822.
[14] ASVCGRSM, b. 17, approvazione del progetto con decreto n. 1740, 17 marzo 1823.

che se occorrere si dovesse alla riduzione di ognuna di queste nello stato che si richiede, non di lieve impresa sarebbe il prestarvisi...essendo cadauna delle masse che costituiscono l'insieme generale della medesima fra esse di sì perfetta corrispondenza, che una delle suddette non può venir disciolta, senza che provvedere non si debba robustamente presidiare l'altra che l'è vicina. Qualora dunque non si ravvisino sconcerti tali che temer facciano qualche sinistro, li avancorpi sopracitati possono rimanere, per sommario suo voto, nello stato in cui si scorgono, colla sola esecuzione di precarie operazioni»[15]. La spesa preventivata nel progetto di Fustinelli di 502.450,55 lire viene ridotta a 321.663,66 lire. La Commissione segnala come urgenti le opere necessarie «al gran catino corrispondente sopra il Presbiterio» e le opere di restauro al pavimento. Altri lavori delle coperture si svolgeranno in seguito come quelli progettati dall'ingegnere Angelo Minio, uno dei componenti della Commissione per i restauri, e successivamente dall'architetto Meduna (figg. 13-15).

I lavori di "manutenzione" al mosaico del pavimento

Il pavimento della Basilica mostrava, più che ogni altro rivestimento decorativo, i segni del tempo. Da quanto si apprende dalle impressioni dei contemporanei i meravigliosi esempi di *opus alexandrinum*, composti in origine da porfido e serpentino, erano stati quasi totalmente sostituiti da marmi comuni come il bianco di Carrara e il nero di Como, gli ornati dell'*opus vermiculatum* apparivano sconnessi, pozze di fango si presentavano là dove non si era provveduto a compensare gli avvallamenti e a risarcire le mancanze[16]. Il calpestio dei fedeli, l'usanza di erigere maestosi e pesanti catafalchi, la pressione delle poderose armature usate per i restauri delle volte, la salsedine delle inondazioni, non facevano che peggiorare lo stato di conservazione anche di quelle parti più moderne che nel corso dei secoli erano state oggetto di rifacimenti.

La Commissione, desiderosa di porre rimedio ad una tale situazione, ma preoccupata delle complessità tecniche dell'operazione, prescrive che le opere di rifacimento del pavimento debbano essere condotte per aree distinte in

[15] Ivi, CGORSM, relazione, 17 maggio 1825.

[16] Cfr. SACCARDO P., *La Basilica di S. Marco e il suo pavimento nei restauri dell'ultimo ventennio*, Venezia, 1901; CATTANEO R., *Il pavimento della Basilica, in Venezia, illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia, 1887-1902, pp. 227-234; ANTONELLI E., *Il mosaico pavimentale romano: opus tessellatum. Tecniche esecutive, alterazioni e interventi*, Firenze, 1985; MORTARI L., *Nota sui mosaici pavimentali delle chiese venete tra il IX e il XII secolo*, in «Bollettino d'Arte», Anno XXXIV, serie IV, n. 3, 1949, pp. 261-264.

cui fosse possibile mantenere un livello omogeneo ricorrendo, ove necessario per difficoltà di reperimento dei materiali opportuni, al cambiamento delle decorazioni marmoree e a nuovi disegni: «Né ritenere si può che l'indole dei lavori nello stesso occorrenti rivestano il carattere di opere radicali, trattandosi soltanto di opere che tendono ad impedire quel possibile ulterior deperimento del medesimo, conservando la forma dello stesso, ed osservando nella effettuazione di questa, che si avvicini allo scopo di ottenere la possibile livellazione della partita da rifarsi. In proposito poi di questo pavimento dové ingenuamente dichiarare la Commissione, che la generale radicale ricostruzione dello stesso riuscirebbe di difficile esecuzione, e per aggiungersi a questa la difficoltà di un regolare livello, e d'avvallamenti, impossibili del tutto a togliersi, e quindi limitata dovrebb'essere a differenti grandi partite la sua effettuazione per approssimarsi a quel perfezionamento reclamato dalla qualità stessa del lavoro; e per la difficoltà di rinvenire le grandi lastre di marmo Orientale in sostituzione delle esistenti infrante, per cui attesa tale impossibilità ricorrere si dovrebbe ad una nuova forma da darsi alle parti in ora coperte dalle medesime»[17].

Dal 1828 al 1837, si conducono vari lavori di manutenzione nella Basilica, e quelli del pavimento rappresentano una parte sostanziale[18]. Due anni prima, e cioè nel 1826, un preventivo di Fustinelli aveva stimato la quantità di pavimento da sostituire totalmente in «pollici quadrati 1345» (mq 448 su un totale stimato di circa 2000 mq) e una spesa di lire austriache 2147,29: «Misurati ed incontrati sulla faccia del luogo dal sottoscritto Ingegnere li diversi pezzi di lavoro a Musaico, in gran parte mancanti, ed in gran parte corrosi e decomposti ch'esistono sparsatamente nel lastricato del pavimento della I. Regia Patriarcale Basilica di San Marco li quali meritano di essere ricostruiti di nuovo, onde togliere il totale deperimento di quell'insigne lavo-

[17] ASVCGRSM, b. 17, 13 gennaio 1839.

[18] «*Prospetto riassuntivo delle spese di manutenzione sostenute dal 1828 al 1837.*

Anno 1828	tetti £.243.10	Pav. 839.21	lavori vari1304.07	Musaici 2354.79
Anno 1829	tetti 861.05	Pav. 2478.14	lav. vari 4210.11	Musaici 2409.29
Anno 1830			lav. vari 4367.57	Musaici 1402.41
Anno 1831	tetti 636.24		lav. vari 3218.93	Musaici 4270.13
Anno 1832	tetti 573.36		lav. vari 5070.36	Musaici 4793.58
Anno 1833	tetti 580.26		lav. vari 1909.89	Musaici 5977.37
Anno 1834	tetti 308.88	Pav. 1295.85	lav. vari 3405.81	Musaici 7311.69
Anno 1835	tetti 83.99	Pav. 1381.32	lav. vari 3680.29	Musaici 2995.54
Anno 1836	tetti 286.46	Pav. 1895.21	lav. vari 4279.34	Musaici 4962.28
Anno 1837	tetti 406.49	Pav. 2502.12	lav. vari 6340.29	Musaici 3845.30

Totale tetti = £. 3979.83
Totale pavimenti = £. 10391.85
Totale lavori vari = £. 37786.66
Totale musaici = £. 40322.38»,
in ASVCGRSM, b. 17, consuntivo 13 gennaio 1839.

ro; opera da eseguirsi dal Musaicista Signor Giovanni Moro... Li sopracitati pezzi di Musaico da costruirsi sono di varie dimensioni e figure…»[19].

Nel 1828 alcune riparazioni al pavimento ma anche la ricostruzione di intere decorazioni con figure vengono affidate allo scalpellino Vincenzo Fadiga e all'imprenditore Gaspare Biondetti: «una partita nell'atrio in prossimità del lato di Nord-Ponente ed altra nel presbiterio al tergo del Maggior Altare...[Nell'atrio] ristaurate alcune porzioni del pavimento che era mancante di alcune figure... Nel pavimento del Coro dietro l'Altare maggiore verso la porta che mette nella sagrestia ristaurato una porzione di pavimento ch'era mancante in varie località di alcune figure il qual pavimento di quadrati di piedi 5 di lato e di altri quadratelli quindi ognuno de' quali è suddiviso in cinque quadrati e questi contornati con 14 triangoli». In quest'ultimo restauro vengono impiegati 338 pezzetti di marmo di vari colori[20], mentre «nel vestibolo alla destra del Presbiterio e principalmente appiedi della barricata che chiude da quel lato il Presbiterio... Restaurata una porzione di pavimento ch'era tutto corroso e mancante, composto di quadrati di marmo bianco e triangoli di nero e di rosso con rettangoli terminanti nelle due estremità a figura triangolare per il quale si somministrò di mio materiale li seguenti pezzi: 19 quadrati o semi-quadrati di marmo bianco di Carrara, 69 figure rettangole, 324 triangoli di rosso, 146 detti di nero»[21].

Dopo l'esito non soddisfacente di alcuni lavori, come quelli nel «rettangolo col vaso di recente non certo assai ben ricostruito presso alla pila nella stessa parte destra della principal navata»[22], i rifacimenti del pavimento si affidano a Liborio Salandri, giunto da Roma nel 1815[23], che accetta di eseguire, come prova della sua abilità, l'esecuzione di alcune composizioni nella navata settentrionale. La prova più convincente è svolta da Salandri nel rifacimento del mosaico «rappresentante due pavoni con vaso in mezzo ad altri ornamenti situati nella sinistra navata»[24] (figg. 16-18). A seguito dell'ottimo risultato la Commissione propone alla Fabbriceria di stipulare un contratto col mosaicista: «Non vuole ommettere con tale occasione la scrivente di rendere avvertita la sullodata Fabbriceria che potrebbe tornare di suo interesse concludere un particolare contratto col suddetto Mosaicista pei lavori tutti di musaico che si avranno ad eseguire nel pavimento di questa R. Basilica, per i quali essa ritiene che oltre allo stabilire alcune prescrizioni sulla regolare condotta dell'opera, si potrebbe ottenere un qualche ribasso in

[19] ASVCGRSM, b. 4, lettera di Fustinelli, 12 aprile 1826.
[20] ASVCGRSM, b. 6, relazione, 9 maggio 1828.
[21] Ivi, *Lista dei lavori eseguiti*..., 22 luglio 1828.
[22] Ivi, nota, 16 luglio 1828.
[23]Cfr. SACCARDO P., *Les mosaiques de Saint-Marc à Venise*, Venezia, 1896.
[24] ASVCGORSM, b. 6, relazione, 9 dicembre 1828.

confronto al prezzo ora in corso delle £. 24 Austriache per ogni piede quadrato»[25].

Senza un progetto complessivo, e procedendo per piccoli brani, dal 1828 al 1837 vengono sostituite parti di pavimento per 10.391,85 lire austriache, per un ammontare di 133 metri quadrati, giudicati una quantità irrisoria rispetto a quella ancora necessaria[26].

Dal 1840 avviene un cambiamento di rotta. Individuata la tecnica per il consolidamento dello strato di fondazione, nel «Prospetto presuntivo dimostrante la spesa che occorrerebbe per ridurre in perfetto stato d'acconcio l'Insigne I. R. Basilica di S. Marco»[27], viene preventivata una ulteriore spesa di 124.556,60 lire ed evidenziata la necessità di procedere per il futuro al rifacimento del pavimento per "grandi partite": «Lo stato di sommo deperimento nel quale attrovasi questo pavimento, l'urgenza ed indispensabilità dello stesso a grandi partite, è dimostrata evidentemente sotto i più fondati principj tecnici. Nella spesa di contro esposta, si ritenne compenetrato in precedenza il consolidamento del terreno sopra il quale appoggiare devono queste partite. Perciò ottenere dimoliti esser devono i mutilati piedritti, ed imposta dei già atterrati volti che sorreggevano in antico il predetto pavimento. Effettuato tale lavoro si riempiranno li spazi con argilla commista con scaglie di pietra Istriana e si consoliderà il risultante terreno con replicati colpi di baccanella, condotto che sarà poi a perfetto livello, si soprapporrà un pavimento di pietra cotta nuova in cemento, onde ottenere una maggiore solidità nella sopraposizione di quello di marmo»[28].

Il «generale ristauro» del pavimento procederà molto lentamente e verrà dato corso intensivo solo dal 1867, con i lavori della ditta di Antonio Salviati (1816-1890)[29] (figg. 19-25). Verranno eseguite opere di ripristino in varie

[25] *Ibidem*.

[26] Fra gli altri mosaici del pavimento, vengono rifatti il «tondo col leone» e alcune parti limitrofe nella navata sinistra, insieme a molte porzioni nel presbiterio.

[27] ASVCGRSM, b. 17, progetto, 9 gennaio 1840.

[28] *Ibidem*.

[29] Salviati, avvocato vicentino è l'artefice della rinascita dell'arte vetraria nella laguna veneta. La sua attività si avvia nel 1859, quando si associa ad alcuni maestri vetrai tra i quali Lorenzo Radi (1803-1874), Giovanni Barovier, Antonio Seguso e Angelo Ongaro, e da inizio ad una ricerca sulla produzione di oggetti artistici e di paste vitree con svariate tonalità di colori per mosaico, che vengono impiegate in edifici prestigiosi di tutto il mondo. Tra le tante realizzazioni si ricordano: composizione musiva nel catino absidale della cappella del *Gonville and Caius College* a Cambridge realizzata nel 1870; *Minerva* nella libreria del Palazzo del Congresso di Washington, su disegno di Elihu Vedder; varie decorazioni nel *The Victoria and Albert Museum* e all'*Albert Memorial* di Londra, su cartoni di John R. Clayton; varie figure e decori nella cattedrale di Westminster e nella *Council House*, sempre a Londra; i mosaici realizzati nel 1880 per *The Chamberlain Memorial di Birmingham*; nella cappella del castello Reale di Windsor, dell'atrio della *House of Parlament* di Londra; nella chiesa di Linz in Austria; nel castello di Marienburg. Tra le opere realizzate in Italia hanno grande importanza quelle del ciclo musivo e delle vetrate, su disegni di Edward Burne-Jones, nella chiesa angli-

porzioni della Basilica e si ricostruirà totalmente il pavimento della navata laterale di settentrione seguendo, come fosse un cartone, la planimetria generale denominata *Pavimento della Ducal Basilica di S. Marco* disegnata da Antonio Visentini nel 1761, che per quanto molto curata e colorata a penna sanguigna e di notevoli dimensioni, nella proporzione di 1:100, resta soltanto un semplice bel disegno sommario, che non può sicuramente guidare minimamente un'opera di ricostruzione di mosaico, costituito da innumerevoli piccole tessere, senza lasciare spazio all'interpretazione di fantasia degli operatori (fig. 32). Solo raramente la Commissione determinava di far rilevare alcuni brani di pavimento dai «due abili disegnatori» Antonio Pellanda e Osvaldo Paoletti, o alle stesse maestranze incaricate del rifacimento dei mosaici[30] (figg. 33-37). Gli interventi di ripristino della pavimentazione della Basilica continueranno anche sotto la direzione di Pietro Saccardo, il successore di Meduna, dal 1885[31] (figg. 38-46).

cana di San Paolo entro le mura a Roma, progettata in stile neoromanico dall'architetto Edmund Street. (*figg*. 26-31). Nel 1866 insieme all'archeologo e diplomatico inglese Austen Henry Layard ed allo storico ed antiquario Sir William Drake, Salviati fonda la società *The Venice and Murano Glass and Mosaic Company Limited*, aprendo uno showroom a Londra. Nel 1902 la società Pauly ha rilevato il marchio e ancora oggi è produttrice di vetri artistici. Per approfondimenti cfr. ZANETTI V., *I mosaici a smalto e i vetri soffiati di Venezia e Murano della Società Salviati e all'Esposizione di Roma*, Venezia, 1870; SACCARDO P., *Les mosaiques de Saint-Marc à Venise*, Venezia, 1896; MARIACHER G., *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, catalogo della mostra, Vicenza 1982; LIEFKES R., *Antonio Salviati and the nineteenth-centuryrenaissance of venetianglass,* "The Burlington Magazine", 136 (1994), pp. 283-290; LIEFKER R., *Salviati il suo vetro e i suoi uomini 1859-1887*, Venezia 1989. Ulteriori studi con ampia bibliografia sono contenuti in ANDREESCU TREADGOLD I., *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in VIO E. e LEPSCHY A., *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, Venezia, 1999, pp. 467-523; LORENZETTI C., *Vetri di Murano*, Bergamo, 1940; MARIACHER G., *L'Arte del Vetro*, Verona, 1958; GASPARETTO A., *Il Vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venezia, 1962; POLAK A., *Modern Glass*, London 1979; TAGLIAPIETRA S., *La Magnifica Comunità di Murano, 1900-1925*, Verona 1980; NEUWIRTH W., *Italian Glass*, Vienna, 1989; DEBONI F., *I Vetri Venini*, Torino, 1992; BAROVIER MENTASTI R., *Vetro Veneziano 1890-1990*, Venezia, 1993; HEIREMANS M., *Art Glass from Murano*, Stuttgart, 1993.

[30] ASVCGRSM, b. 31, lettera, 9 marzo 1863.

[31] Sull'opera di Saccardo in merito al restauro della pavimentazione della Basilica cfr. PARIBENI A., *Le campagne di restauri di pavimenti e mosaici nella Basilica di San Marco a Venezia alla fine dell'Ottocento: una "elaborata e accurata falsificazione"?*, in ANGELELLI C., SALVETTI C. (a cura di), Atti del XV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Aquileia, 2009, pp. 279-291.

Il restauro dei mosaici parietali

Prima di affrontare il tema dei restauri ottocenteschi dei mosaici marciani è indispensabile spendere qualche parola sulla tradizione del passato e sulle tecniche di nuova realizzazione e d'intervento restaurativo[32].

L'impiego del mosaico (nell'antichità utilizzato principalmente per pavimentazioni) ebbe un grande sviluppo nell'Oriente cristiano in cui ci restano frammentari esempi di grandissimo pregio. In epoca bizantina il mosaico assume uno stretto rapporto con l'architettura, principalmente religiosa, assecondando una funzione liturgica ben caratterizzata: ogni parete, volta, cupola o altro spazio disponibile ospitava specifiche rappresentazioni legate alla tradizione educativa. Le superfici delle chiese diventano come un grande libro aperto a tutti i fedeli per l'insegnamento del Nuovo e del Vecchio Testamento e per la celebrazione di evangelisti, santi e, qualche volta, anche avvenimenti politici locali[33].

La radice iconografica e la disposizione dei mosaici dal periodo bizantino fino al XII secolo, pare sia stata fortemente influenzata da due codici miniati eseguiti alla fine del X secolo per Basilio II[34]. Il mosaicista di quel periodo veniva considerato tuttavia un artista capace di fondere la propria inventiva alla tecnica esecutiva del mosaico. Pare che fosse lo stesso artista a disegnare sulla malta fresca il soggetto a colori prima di ricoprirlo con le tessere (figg. 47-49).

Col passare del tempo l'ingenuità e l'essenzialità dei primi mosaici si evolve al seguito della pittura cercando di somigliare sempre più a questa. Cartoni per mosaici vengono dipinti dai più grandi maestri del Quattrocento

[32] Sulle tecniche di restauro e di realizzazione di nuovi mosaici cfr. SACCARDO P., *Les mosaiques…*, op. cit.; SACCARDO P., *Mosaici e loro iscrizioni in La Basilica di San Marco* in *Venezia, illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia, 1887-1902, pp. 301-388; MERKEL E., *I mosaici veneziani del Settecento*, parte I, in «Ateneo Veneto», Anno XX N.S., Vol. 20 n. 1-2, 1982, pp. 173-203; MERKEL E., *Problemi sui restauri dei mosaici marciani nel Quattrocento e nel Cinquecento*, in *Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Firenze, 1977, pp. 660-663; SACCARDO P., *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i musaici della Chiesa di San Marco in Venezia*, Venezia, 1864; MERKEL E., *I mosaici veneziani nel Settecento*, parte II, in «Ateneo Veneto», Anno XXI N.S., Vol.21 n. 1, 1983, pp. 263-303; BERNARI C., DE VECCHI P., *L'opera completa del Tintoretto*, Milano, 1970; MERKEL E., *Il rifacimento ex novo dei mosaici marciani quale metodo di "restauro" in un esempio del Seicento tra Aliense e Leandro Bassano*, in "Arte Veneta", XXXII, 1978; AGAZZI A., *Il mosaico in Italia: raccolta di note storiche e tecniche*, Milano, 1926.

[33] Nella Basilica di San Marco esistono alcune rappresentazioni di Dogi, ma anche in altri luoghi si utilizzavano soggetti non strettamente legati a temi della tradizione religiosa come, ad esempio, alla Martorana di Palermo un Ruggero II incoronato da Cristo e nel duomo di Monreale un Guglielmo II nell'atto di offrire il Duomo alla Madonna.

[34] Il codice "Menologio" custodito nella Biblioteca Vaticana e il "Salterio" della Biblioteca Marciana.

e del Cinquecento. Basterà ricordare che per San Marco eseguirono cartoni per la realizzazione di mosaici, tra gli altri, Paolo Uccello, Andrea Mantegna, Andrea del Castagno, Paolo Veronese, Tintoretto, Tiziano e Lorenzo Lotto[35] (figg. 51-52). Proprio Venezia nel Cinquecento è stata la sede delle più note famiglie di mosaicisti del tempo. Tra queste si ricordano i Ceccato, i Marini, i Bozza, i Bianchini e i fratelli Zuccato, questi ultimi sicuramente più noti degli altri per il curioso episodio di un processo intentato contro di loro, nel 1563, dalla Fabbriceria del Duomo di San Marco con l'accusa di «frode di pennello» per il mosaico della volta dell'Apocalisse[36]. Ad esempio i due fratelli Francesco e Valerio Zuccato lavorarono per tanti anni (40 il primo e 30 il secondo) nella Basilica per realizzare mosaici con un contratto che prevedeva l'applicazione di 48 piedi quadrati (pari a 16 mq) di mosaico per ogni anno, compresi i materiali occorrenti, col compenso di 120 ducati.

Con l'avvento dei maestri della pittura, la realizzazione materiale del mosaico (come era stato nel periodo dell'Impero romano) ridiventava un puro processo tecnico di traduzione meccanica del cartone sulle pareti. Gli operatori, ovvero i mosaicisti, si trasformano in semplici riproduttori a cui poteva non essere richiesta alcuna qualità artistica o inventiva, dovendo essi assicurare, esclusivamente, le proprie capacità tecniche e l'uso dei materiali più appropriati.

Uno dei pochi pittori di cui, grazie a Giorgio Vasari, resta la testimonianza di un impegno diretto, sia come composizione del cartone che come realizzazione materiale del mosaico è Domenico Ghirlandaio. Ci riferisce sempre Vasari che il Ghirlandaio «usava dire la pittura essere il disegno e la vera pittura per l'eternità essere il musaico».

Il giudizio di valore attribuito al reperto musivo risulterà un concetto fondamentale per gli operatori del restauro del Settecento e dell'Ottocento che, costantemente, nella loro azione tenderanno a rifare interi brani di mosaico a modello di quelli preesistenti, convinti che il mosaico in se stesso non contenesse una propria caratterizzazione artistica, ma che questa fosse una peculiarità esclusiva del dipinto o del cartone ricopiato e quindi ripetibile all'infinito e forse anche migliorabile alla luce dei nuovi stili pittorici più in voga.

Il canonico Meschinello ci informa della presenza di un mosaicista operante in pianta stabile nella Basilica: «Il Maestro di Mosaico fu istituito…

[35] Sui mosaici di San Marco cfr. GOMBOS G., *Il più antico ciclo di mosaici di San Marco,* in «Dedalo», XII, 1933, pp. 323-345; DUTHUIT G., *Byzance et l'art du XII siècle*, Parigi, 1926; DEMUS O., *The mosaics of San Marco in Venice*, Chicago, 1984; BERTOLI B. (a cura di), *I mosaici di San Marco*, Venezia, 1986; BETTINI S., *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Bergamo, 1944; TOESCA P., FORLATI F., *I mosaici di San Marco*, Milano, 1957.

[36] Un resoconto della vicenda del processo subito dai due mosaicisti è contenuto in un saggio di SAND G. *Les maitres mosaicistes*, Parigi, 1838, e in BOITO C., *Il famoso processo per i musaici*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, pp. 133-150.

l'anno 1071 dal Doge Domenico Selvo. La nazione di questo Professore sembra essere stata greca dalla maniera delle sue operazioni, non che d'alcune lettere poste nell'Iscrizioni delli Mosaici, le quali non solo partecipano del grecismo, ma sono le medesime lettere greche, come da qualche Medaglia antica si vede. Quale sia stata la prima sua Opera abbiamo già detto essere difficile di formare giusto giudizio, benché siamo d'opinione essere stata nell'Atrio»[37]. Lo stesso autore a proposito del rinnovamento dei mosaici conferma, compiaciuto, le tante trasformazioni apportate nel Cinquecento: «Il Secolo XVI ha mutata figura a tutti que'pezzi che sono ora di buon dissegno, e di ottimo gusto, perché ordinati da valenti Pittori, ed eseguiti da eccellenti Maestri, levativi via quelli antichi»[38].

Nel 1630 a causa di una terribile epidemia che fece contare a Venezia oltre quarantacinquemila vittime, morivano anche i rappresentanti delle famiglie dei mosaicisti più accreditati della città: i Ceccato, i Gaetano e i Luna, restando in vita il solo Pasterini molto avanti negli anni e senza allievi[39].

Nei primi anni del Settecento a Venezia non era più possibile trovare qualcuno che sapesse lavorare col mosaico dignitosamente, e per alcuni lavori urgenti di restauro nella Basilica di San Marco, che come abbiamo visto era ridotta in stato di decadenza, viene chiamato da Roma Leopoldo Dal Pozzo. Il mosaicista si era formato nella scuola pontificia di mosaico costituita, per volere di Sisto V alla fine del Cinquecento, da Marcello Provinciali e che ininterrottamente aveva continuato la sua produzione e la formazione di tanti validi mosaicisti.

Il primo contratto di Dal Pozzo per i lavori nella Basilica, ottenuto grazie a lunghe trattative diplomatiche, dura tre anni, dal 1715 al 1718, e si conclude per una controversia sulla misurazione di un suo lavoro[40]. Dopo il contrasto Dal Pozzo accetta di trasferirsi a Palermo per occuparsi dei mosaici della Cappella Palatina, dove lavora per poco meno di due anni, fino al 1719[41]. Dal Pozzo era sicuramente un ottimo mosaicista ma non bisogna sottovalutare che l'artista era avvezzo a realizzare nuove composizioni nello stile in voga nel tempo, e forse non aveva mai avuto esperienze con interventi in ambienti, apparentemente incontaminati, dove ancora, come nella Cappella Palatina di Palermo, tutti i mosaici, tranne pochi inserti successivi, erano di epoca normanna. Sta di fatto che dopo il periodo di prova l'artista, forse giu-

[37] MESCHINELLO G. A. *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento*, Venezia, 1753, cap. X, p. 38.

[38] *Ibidem*.

[39] L'affermazione è contenuta in SACCARDO P., *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i musaici…*, op. cit., pp. 6-7.

[40] Il contratto prevedeva la realizzazione dei mosaici, restando a carico dell'artista di procacciare e acquistare i materiali.

[41] PASCA C., *Descrizione della Imperiale e Regal Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, 1841, p. 82.

dicato troppo barocco, viene allontanato da Palermo con la motivazione: «costui non essendo stato ritrovato molto abile nell'arte del musaico venne tosto rimosso da quell'ufficio»[42].

Nello stesso anno lo ritroviamo ancora a Venezia dove, dopo avere risolto i dissidi per il credito vantato, resterà fino al 1745 ad operare nel restauro e nell'esecuzione di nuovi mosaici. Tra le opere di mosaico di maggiori dimensioni, si ricorda quella rappresentante l'arrivo del corpo di San Marco a Venezia e l'accoglienza da parte del doge, situato nella seconda arcata da sinistra della facciata occidentale[43] (fig. 53).

L'influenza di Dal Pozzo, sia a Venezia che a Palermo è fondamentale perché l'artista importa nelle due città una nuova maniera di operare, utilizzando esclusivamente paste vitree, e principalmente perché introduce un prodotto legante "rivoluzionario": lo stucco ad olio, o così detto, «stucco romano». Una malta che ritardava la presa e che quindi favoriva l'artista nel disporre le tessere del mosaico, permettendogli prove e ripensamenti. Contrariamente al normale legante costituito di base da calce, sabbia e acqua, lo stucco romano era composto da calce impastata con acqua in quantità ridotte, a cui si aggiungeva olio di lino e polvere di travertino. Le sue principali qualità erano la presa finale molta tenace e la maggiore lavorabilità dell'impasto che si essiccava più lentamente[44].La tecnica come ci ricordano le cronache del tempo resisterà (nonostante le controindicazioni) per moltissimo tempo a Venezia ma anche a Palermo, dove l'artista non era stato apprezzato.

Nella seconda metà dell'Ottocento, a proposito dello stucco romano divamperanno polemiche furibonde perché si era indiscriminatamente utilizzato anche con le pietre naturali, sortendo effetti indesiderati. Infatti l'olio di lino non era idoneo per i materiali lapidei a causa della permeabilità di questi ultimi, contrariamente agli smalti. Nel giro di poco tempo l'olio trasmigrava nelle pietre che costituivano i mosaici e le macchiava irrimediabilmente,

[42] *Ibidem*.

[43] Cfr. MERKEL E., *I mosaici veneziani del Settecento*..., parte I, op. cit., pp. 173-203, MERKEL E., *I mosaici veneziani nel Settecento*..., parte II, op. cit., pp. 263-303, SACCARDO P., *Les mosaiques de Saint-Marc*..., op. cit., pp. 105-107.

[44] Da un manoscritto del XV secolo stampato a Venezia nel 1858 per le nozze Bigaglia-Bertolini si apprende una ricetta, segreta nel suo tempo, della composizione del legante per cementare i mosaici che pare quasi una pozione magica: «per primo strato... calce spenta, con pezzi di paglia, decotto di crusca, frumento, colla, sterco, decotto di radice di olmo nero, malva di vischio, orzo, crusca di semi di lino, acqua; per secondo strato... calce finissima e parte degli ingredienti di sopra».

Nell'antichità ed in genere nel mondo romano la malta per i mosaici era più semplicemente composta generalmente da: calce aerea e pozzolana, polvere di marmo, polvere di mattone e acqua.

Al tempo di Vasari, come lo stesso artista ci ha tramandato, lo stucco si componeva di calce, polvere di marmo, mattone pesto, ghiaia piccola di fiume, chiara d'uovo e acqua.

annerendo le superfici visibili e le connessure, con gravissime conseguenze estetiche, principalmente per le "parti ignude", ovvero per le carni, solitamente riprodotte con pietre rosacee molto porose (figg. 54-56). A nulla valsero le proteste e gli studi avviati per riscoprire le tecniche antiche perché per un lungo periodo, malgrado tutto, si continuò a realizzare nuovi mosaici o semplici rappezzi utilizzando lo stucco ad olio[45].

I mosaicisti non fecero a tempo a riscoprire le tecniche antiche perché di lì a poco si sperimentarono nuovi materiali come il cemento Portland unito alla calce, per poi abbandonare definitivamente il lavoro in opera e la fatica di frequentare quotidianamente scomode impalcature, per lavorare comodamente nelle botteghe, o come nel caso di San Marco, nello studio di mosaico, creato nel 1881dall'ingegnere Pietro Saccardo (1830-1903) e diretto da Augusto Agazzi (figg. 57-64).

Nella lavorazione del mosaico si era così arrivati al traguardo di un lavoro sempre meno artistico e quasi industriale, col l'uso dilagante della lavorazione "a rovescio", una tecnica che permetteva di disporre le tessere della composizione di figure sopra supporti mobili, per essere successivamente poste in opera, tutte insieme, nel sito da completare. Se da un canto le tecniche del fare hanno avuto lente evoluzioni, dall'altro le idee guida degli interventi sul mosaico sono perdurate senza variazioni per un lunghissimo periodo, quasi fino ai nostri giorni. Si è costantemente ritenuto che la principale azione del restauro fosse quella di consolidare le strutture murarie, e per fare questo fino in fondo, che occorresse rimuovere ogni parte di superficie musiva che appariva in stato di dissesto o solo parzialmente non più completamente aderente al supporto murario. Di conseguenza si demolivano le parti malferme, per rifare a nuovo la zona sacrificata. Solitamente era tutto lasciato alla libera interpretazione dei mosaicisti che operavano i completamenti, tentando di imitare lo stile del mosaico che si sviluppava nella rappresentazione. Questo avviene solo dalla metà del Settecento, perché prima di quel secolo, più schiettamente, si realizzavano composizioni secondo lo stile del proprio tempo. Nella maggior parte dei casi però proprio queste composizioni con l'andar del tempo non soddisfacendo più il gusto estetico sono state sostituite. Raramente si eseguivano i lucidi a contatto prima di demolire parti preesistenti, in maniera da poter avere una traccia nelle ricomposizioni. Di norma, come vedremo ancora nel corso dell'Ottocento, si dava incarico a pittori, anche famosi, di eseguire al posto delle antiche, in più occasioni mal fatte o prive di "gusto", nuove opere.

Dal 1825 alla Commissione Governativa veniva affiancata una "Commissione di figura" per vigilare sui restauri dei mosaici parietali. Essa era forma-

[45] Utili notizie sull'argomento si trovano in SACCARDO P., *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i musaici...*, op. cit.

ta da Teodoro Matteini, professore di Pittura, Salzano Cipriani, professore di incisione, Bartolomeo Ferrari, Bernardino Corniani, conservatore accademico e Luigi Zandomeneghi, professore supplente di scultura. Questi vengono per la prima volta convocati per esaminare i lavori condotti in quel momento dai due mosaicisti, Giovanni Moro[46] e Liborio Salandri[47]: «Visitò del Sig. Moro li rappezzi nelli soffitti delli tre archetti all'Altare del SS. Sacramento e come lodò la perfetta imitazione del nuovo col vecchio lavoro non poté approvare due piccoli difetti di esecuzione, uno cioè nella fascia inferiore dell'archetto verso il Finestrone [ricostruito dal lato di Mezzogiorno] che non s'allinea bene orizzontalmente, e l'altro una parte del campo d'oro ad esso vicino rialzante dal piano generale»[48]. Poiché è possibile rimediare a questi difetti senza ricostruire il ponteggio viene ordinato a Moro di rifare quelle parti sotto la sorveglianza di Fustinelli.

La Commissione non può dirsi soddisfatta nemmeno del lavoro eseguito vicino allo stesso finestrone da Liborio Salandri: «Non fa essa parola di alcuni diffetti d'intelligenza che commise nei ristauri dei gran quadri di Pietro Vecchio laterali a questo gran finestrone perché di poco già dissimili da immensi altri insiti al vecchio lavoro, che in questa circostanza servono, forse, a legare convenientemente il male al male e perciò non reclama. Essa... non poté dissimulare l'estrema sua dispiacenza in osservare come negli interstizj inferiori del finestrone medesimo si siano eseguiti interamente da nuovo qua due Putti con così pessimi e disarmonici ornamenti, dove né per composizione, né per colore, o per armonia si uniscono a nessuna delle circostanti opere, molto meno poi perché aiuta in alcuno della Commissione il dubbio che gli antichi fossero tratti da cartone di Tiziano, e fossero eseguiti dai Zuccato. Qual'amarezza se ciò mai fosse vero! Protesta la Commissione di non aver mai veduto alcun progetto per la rifacitura di questi interstizj e condanna solennemente quest'esecuzione che fu operata senza nessuna pittorica condotta. È vero che il male maggiore sta negli ornamenti, ma non essendo immuni da gravissimi errori e di disegno e di esecuzione anche li due Putti, dichiara essa (quando l'artista non possa meglio giustificarsi) che non si possa correggere questo lavoro che con un novello concepimento, ed in conseguenza colla rifacitura di tutte due gli indicati lavori»[49].

Per i «ristauri» dei mosaici la regola voleva che le parti da sostituire o da completare venissero rilevate con un lucido da cui veniva tratto il «cartone

[46] Mosaicista della Basilica dal 1822 al 1858. Allievo di Vincenzo Raffaelli, artista romano, incaricato da Napoleone di riprodurre in mosaico l'Ultima Cena di Leonardo da Vinci. Cfr. SACCARDO P., *Les mosaiques*..., op. cit., pp. 109-112. Così commenta Saccardo l'operato del mosaicista Moro: «Ne abbiamo parlato, così che se si incontrano degli orrori in San Marco, si sappia a chi attribuirli».

[47] Mosaicista della Basilica dal 1810 al 1842.

[48] ASVCGRSM, b. 3, Processo verbale della Commissione di figura, 23 agosto 1825.

[49] *Ibidem*.

colorato». Successivamente il «cartone restaurato», dopo aver ricevuto le necessarie approvazioni da parte della Commissione di figura, serviva da guida al mosaicista che poteva condurre i lavori senza tema di incorrere in errori. Tuttavia queste norme saranno codificate soltanto nella seconda metà dell'Ottocento e ancora, come dimostra l'esame dei documenti, in questo periodo la sostituzione di mosaici veniva per lo più lasciata alla libera inventiva dei mosaicisti.

La Commissione governativa, nel trasmettere il rapporto di quella di figura alla Fabbriceria, e condividendo i severi giudizi sull'operato dei due mosaicisti, esprime la sua «disapprovazione sulla non plausibile condotta di lavoro più volte osservata nelli ristauri di mosaici che di tratto in tratto si eseguiscono nell'I. R. Basilica, per cui è d'essa obbligata...di pregare vivamente la Fabbriceria a voler col zelo che la distingue prendere quelle più robuste misure che valgano ad impedire quei ulteriori disordini tendenti ad alterare quella tanto decantata preziosità e bellezza dell'insigni mosaici»[50]. La Commissione è del parere «che non si proceda nella costruzione di nuovi mosaici ma soltanto al ristauro di quelli guasti, che minacciano più imminente rovina...essendo noto che vi è una decisa mancanza dei smalti con foglia d'oro, ed osservando che quello di recente acquistato e posto in opera non corrisponde col rimanente dal quale è composta la suddetta Basilica»[51].

Tuttavia, se fino al 1827 Giovanni Moro non sarà impegnato che in «qualche piccolo rappezzo nel pavimento», i cosiddetti "restauri" dei mosaici vengono portati avanti con sistematicità e affidati per lo più a Salandri che asseriva di essere capace di eseguire lo «strappo» e il successivo «riattacco», affermazione riferita con ironico rammarico da Moro e smentita dalla quantità di nuovi smalti elencata nei certificati di collaudo: «Sebbene nelle replicate ricerche che fece di lavoro non abbia mai avuto risposta negativa; nulla dimeno non gli fu neppure destinato lavoro, anzi con sua sorpresa, dopo essergli ordinato il lavoro di rifacimento di un pezzo di musaico esistente sopra la pilla dell'Acqua Santa nella cappella del Battistero, appena fece per incominciare il suo lavoro gli venne sospesa la sua opera, e ciò perché l'altro musaicista Sig. Salandri propose di attaccare lo staccato Musaico senza che seguisse disfacimento veruno, cosa che lo scrivente quantunque lo creda impossibile pure amerebbe molto di vedere effettuata a maggior incremento delle proprie tenui cognizioni. Ricorda egli che quantunque non vecchio nell'arte sua, pure non ebbe mai amarezza di veder ordinato il disfacimento di alcun suo lavoro né che alcun ristauro non siagli stato approvato, e ciò senza mendicar protezioni; ricorda non esser egli entrato abusivamente in questa Basilica come Musaicista, ma che fu introdotto dal titolo che ha, co-

[50] ASVCGRSM, b. 3, rapporto, 30 agosto 1825.
[51] *Ibidem*.

me veneto, figlio della veneta Accademia di belle Arti ed istruito nell'arte di Musaicista in seguito a proposizione di Sua Maestà... che dunque gli rincrescerebbe sommamente il vedersi posposto a chi non conta né patria né titolo»[52].

Dal 1828 al 1837 vengono svolti lavori di sostituzione dei mosaici per 40.322,38 lire[53]. Salandri esegue i nuovi mosaici che occorreva si rifacessero in quelle parti di muratura oggetto di radicali lavori, come le vele della cupola del Coro e la «gran volta della sacrestia»[54], locale nel quale si rifanno anche le figure di S. Paolo e di San Giacomo su cartone del pittore Andrea Tagliapietra dell'Accademia di Belle Arti. A Giovanni Moro viene affidato il complesso restauro del sogno del Faraone nel semicatino dell'atrio, come si legge nel verbale di collaudo: «il lavoro di ristauro del Mosaico coprente la veleta nell'atrio rivolto al Nord della Basilica rappresentante Faraone che sogna, ed il lavacro dell'aderente catino ed altre attigue parti del medesimo indispensabilmente reclamato dallo stato di deperimento nel quale si trovavano»[55].

Le tecniche di restauro dei mosaici continuano ad essere sempre le stesse, con la sola restrizione di operare ripristini più aderenti a quanto vi fosse in precedenza. Per il rispetto della figuratività e degli stili si cerca d'introdurre, ma senza successo, l'obbligo di eseguire lucidi a contatto acquerellati dei

[52] ASVCGRSM, b. 6, Lettera di Giovanni Moro alla Commissione, 7 novembre 1827.

[53] ASVCGRSM, b. 17, 13 gennaio 1839, *Prospetto riassuntivo delle spese di manutenzione sostenute dal 1828 al 1837*.

[54] Nella documentazione del collaudo si legge: «nella veleta alla sinistra del Presbiterio nella Patriarcale Basilica e nella grande arcata in prossimità di questa... Piedi 16,72 sedici oncie settantadue quadrate di nuovo mosaico con fondo di oro a £. 40 = £. 660... Simile 3,72...di ornato a mosaico a £. 30 = £. 105... Simile 108 oncie di Iscrizione a £. 27 = £. 20,28... Simile 7,198 di figurato prima classe a £. 60 = £. 465... Simile 1169 di lavacro a cm. 25 = £. 292. Totale per i lavori £. 1542,50», in ASVCGRSM, b. 11, Certificato di collaudo, 5 settembre 1832.

«Il Mosaicista Sig. Liborio Salandri ha condotto al suo termine la ristaurazione dell'infrascritte differenti quantità di Mosaico, e queste nella veleta alla destra del Presbiterio nella patriarcale Basilica e nelle grandi arcate in prossimità alla medesima, e di fronte al maggior Altare, com'altresì ha compiuto lodevolmente la lavatura delle parti tutte sopradette». Per cui si chiede il pagamento «di Piedi 7 e 1/4 quadrati di nuovo mosaico con fondo d'oro ad Austr. £. 40 = £. 290... Simile 7 di mosaico figurato a £. 30 = £. 210... Simile 1397 di lavacro a centesimi 25 = £. 349,25», in ASVCGRSM, b. 11, Certificato di collaudo, 27 marzo 1833.

«Certificato di collaudo per restauri eseguiti da Salandri ai mosaici della gran volta della sacrestia... piedi q. 9,49… di nuovo mosaico con smalto d'oro della scelta qualità che a £.66,42 austriache per ogni piede importano £. 620,32... piedi 3,52 di smalto d'oro della consueta qualità che a £. 40 per ogni piede risultano £. 134,04... piedi 1,61 di nuovo mosaico figurato di prima classe, a compimento finale del S. Paolo, S. Giacomo Minore e del S. Giovanni che a £. 65 competono £. 92,451:54 di ornato greco senz'oro, che a £. 30 = £. 60... piedi 4 di figurato del secolo decimoquinto eseguito nel semicatino a £. 30 = £. 120», in ASVCGRSM, b. 11, 8 luglio 1833.

[55] ASVCGRSM, b. 11, verbale di collaudo in favore di Giovanni Moro, 6 marzo 1833.

mosaici prima delle demolizioni e, successivamente, l'impiego di calchi di carta assorbente bagnata, sulla quale, dopo l'essiccamento, si riportavano il colori delle tessere.

Dal 1867 la ditta Salviati sottoscrive un contratto che prevedeva l'esclusiva di tutti i restauri dei mosaici. Gli interventi si svolgono in tutte le parti della Basilica secondo le priorità indicate dal proto Meduna, per un importo annuo di ventimila lire. Generalmente la tecnica del restauro del mosaico consisteva nel demolire le parti malferme e nel proporre una riedizione della composizione basandosi sui disegni eseguiti, spesso assai frammentari. Raramente si ricorreva a nuovi cartoni eseguiti da valenti pittori, come era stata costante abitudine nei secoli passati. In molte occasioni nel corso della demolizione dei mosaici preesistenti si cercava di staccare le parti figurate come le facce o, in qualche caso, le decorazioni delle vesti ed altri particolari ritenuti di pregio artistico. È nota la raccolta di brani di mosaico operata dall'assistente ai restauri Pellanda, principalmente nella cappella Zeno e nel Battistero, in parte ricollocati. Tanti sono i reperti musivi erratici e le teste conservati nello studio di mosaico o nel museo marciano. Molti provengono dalla cupola della Pentecoste in cui i mosaici sono stati completamente rinnovati. Molti brani di mosaico staccati da vari luoghi della Basilica erano anche venduti a studiosi, collezionisti o semplici turisti, ad esempio Ruskin ne possedeva alcuni esemplari. L'architetto Edmund Street nel corso di una conferenza a Oxford per denunciare i restauri falsificanti, mostrando un pezzo di mosaico, dichiarava in pubblico che presso la Basilica di San Marco era possibile acquistarne per pochi centesimi[56]. Lo stesso Salviati, forse a scopo pubblicitario, per affermare la vendita dei prodotti artistici della sua società italo-britannica, nel 1869, donava una delle teste delle "genti della Mesopotamia", proveniente dalla cupola della Pentecoste, al *Victoria and Albert Museum* di Londra (figg. 65-75). Intorno a questo desiderio di possedere reliquie della Basilica, come è facilmente immaginabile, si sviluppava un fiorente mercato di falsi reperti ben fatti e molto credibili, spesso utilizzando le vecchie tessere dismesse nel corso dei restauri.

Non sono mancati nel tempo fortuiti ritrovamenti di presunti mosaici appartenuti alla Basilica di San Marco e in proposito riporto un episodio avvenuto anni addietro quando si verificava un gran discutere dell'acquisto ad un'asta in Austria, di una testa delle "genti di Creta", che per l'occasione era stata indicata anche come "la testa di Teodoro il cretese". Ne era venuto in possesso un antiquario e sui giornali veneziani e nazionali, tra la fine di aprile e i primi giorni maggio del 1996, se ne riportava la notizia con spropositata sorpresa, come se vi fosse una generale perdita di memoria collettiva sulle vicende dei restauri ottocenteschi della Basilica marciana. I vari partecipanti

[56] Articolo che riassume l'incontro della S.P.A.B. in: "*The Times*" del 17 novembre 1879.

alla polemica riportavano personali congetture prive di riferimenti gridando allo scandalo per le falsificazioni. Dall'altro versante la Procuratoria pubblicava una difesa d'ufficio, dichiarando che tutto era autentico e originario.

Avevo pubblicato da poco un libro sul restauro dell'architettura del periodo dei Normanni in Sicilia e da quasi un anno avevo iniziato le ricerche per questo volume (che poi si sono interrotte per un lungo periodo) e credendo di poter fare luce su quanto effettivamente era successo a proposito del restauro dei mosaici in Italia, scrivevo una lettera al direttore del Gazzettino, che veniva pubblicata il 31 maggio del 1996. Ho scritto: «Nel corso dell'Ottocento, com'è noto, le maggiori testimonianze dell'architettura del Medioevo sono state oggetto di interventi di restauro. Di quel tipo di restauro codificato da Viollet-le-Duc che permetteva di liberare, completare o ricostruire in stile secondo libere interpretazioni. I restauratori del secolo passato non hanno fatto mai mistero di questa loro cultura ma almeno dalla seconda metà del Novecento si è persa quasi completamente la memoria dei moltissimi restauri svolti e, forse per questo motivo, di tanto in tanto, si grida allo scandalo per la scoperta di parti di monumenti "falsificate". L'ultimo episodio del genere sembra esser accaduto a Venezia dove le dichiarazioni dell'antiquario autore della scoperta a proposito dell'acquisto in Austria di una composizione a mosaico raffigurante la testa di "Teodoro il cretese" che, a suo avviso, era appartenuta, prima di alcuni restauri ottocenteschi, alla decorazione musiva della cupola della Pentecoste della Basilica di San Marco, sono state riportate con grande clamore da una serie di articoli apparsi sui maggiori quotidiani italiani, nei primi giorni di maggio.

Avere appreso la notizia della presunta falsificazione dei mosaici marciani mi impone di intervenire nella polemica che si è sviluppata e dare qualche anticipazione su un mio studio dei restauri ottocenteschi della Basilica di San Marco di imminente pubblicazione.

Ho iniziato i miei studi sull'argomento consultando documenti sul restauro dei mosaici medievali siciliani ed ho recentemente pubblicato un volume (*Il ritorno dei Normanni*) nel quale ho preso in esame il restauro, ovvero il quasi totale rifacimento, dei mosaici della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, detta la Martorana, che prima dei miei studi erano ritenuti sicuramente autentici ed eseguiti da mosaicisti levantini intorno al 1143 per volere dell'ammiraglio Giorgio di Antiochia, capo della flotta di re Ruggero II. I documenti consultati hanno invece confermato che quanto oggi è possibile ammirare è opera di circa un ventennio di lavoro, a partire dal 1872, di due artisti locali, ultimi eredi della Scuola del mosaico che fin dal 1718 era sorta in Sicilia.

Capisco che questo episodio può rappresentare soltanto una magra consolazione se riferita alla grandezza e allo splendore di San Marco, ma credo che si possa almeno pareggiare il conto se vi si aggiungono ancora i mosaici

rifatti a nuovo nel Duomo di Monreale a partire dal 1819 quando presero fuoco le coperture; quelli dell'abside maggiore della Cattedrale di Cefalù reinterpretati da Rosario Riolo tra il 1864 e il 1876 e quelli della Cappella Palatina di Palermo dove ogni giorno per un periodo di duecento anni si alternarono al restauro i migliori mosaicisti italiani e i loro allievi siciliani (figg. 76-79). Venezia e Palermo nell'ambito del restauro dei mosaici sono state legate da un destino comune determinato dalla presenza nelle due città di Leopoldo Dal Pozzo, un mosaicista che si era formato nei cantieri del Vaticano nei primi anni del Settecento e che diventò il caposcuola dei restauratori sia della Fabbriceria di San Marco che della Cappella Palatina di Palermo. È stato proprio seguendo gli spostamenti di questo artista che ho cominciato ad appassionarmi allo studio del restauro dei mosaici marciani, per i quali in molti casi sono riscontrabili numerose similitudini sia nelle teorie di base che nelle tecniche utilizzate. Non è per un caso che le paste vitree utilizzate per la riedizione dei mosaici della Martorana erano fornite dalla fabbrica di Lorenzo Radi a Murano, come non è per caso che fino a pochi anni addietro le tessere dei mosaici venivano, ancora, cementate con lo "stucco romano", che era stato importato nelle due città proprio da Leopoldo Dal Pozzo. Non posso quindi fare a meno di manifestare il mio stupore per l'enfasi data alla notizia dei rifacimenti ottocenteschi dei mosaici della cupola della Pentecoste come se effettivamente si trattasse di un autentico ed imprevedibile *scoop,* dimenticando il contenuto di molte opere a stampa frutto degli studi di autori veneziani e non, in cui alcuni aspetti del tema dei restauri eseguiti nell'Ottocento nella Basilica marciana sono ampiamente trattati… Posso affermare, a ragion veduta, che l'apparentemente gravissimo episodio della presunta sostituzione di circa una quarantina di teste nella cupola della Pentecoste, recentemente denunciato sui quotidiani, è solo una piccola parte della punta di un *iceberg* grande quanto la stessa Basilica di San Marco. Purtroppo devo annunciare ai veneziani che la quasi totalità dei mosaici marciani, a partire dal 1713, è stata restaurata. In quei tempi restaurare significava fare i lucidi (ma non sempre) delle superfici del mosaico ammalorato, poi demolirle e in seguito ricomporre nuove figure e decorazioni ad imitazione di quelle preesistenti. Solo raramente si riutilizzavano le tessere antiche perché più sovente si preferiva acquistarne di nuove che in qualche occasione si barattavano con quelle ricavate dalle demolizioni. In grande misura smalti e pietre dure venivano conservati nei depositi della Fabbriceria, soprattutto nel periodo in cui ricopriva il posto di assistente ai lavori Antonio Pellanda, che aveva istituito, coi pezzi di mosaico di maggiori dimensioni, un piccolo informale museo nei locali della «Scuola di Mosaico». Emblematica in proposito la vendita, avallata dal Ministero della Pubblica Istruzione, tra il 1883 e il 1885, di un numero considerevole di metri cubi di tessere sciolte vendute col proposito di costruire un ascensore, poi

non più realizzato, al posto della pericolosa scala che dà accesso al tesoro di San Marco, tesoro che è solo la parte residua di una vendita all'asta promossa nel 1819 per poter finanziare i lavori di generale rifacimento delle coperture della Basilica, lavori diretti dall'ingegnere Cesare Fustinelli. In qualche occasione è anche capitato che i mosaici originali non siano stati eseguiti a regola d'arte. Un esempio significativo è costituito dalla famosa «frode di pennello» consumata dai noti mosaicisti Francesco e Valerio Zuccato che per questo subirono un processo nel 1563, nell'ambito della realizzazione delle decorazioni musive, su cartone di Tiziano, della volta dell'Apocalisse … Per ironia della sorte sui mosaici della stessa volta dell'Apocalisse (fra l'altro una delle più facili da controllare per la sua posizione) venne eseguito un restauro intorno al 1870 ma anche in questa occasione, dieci anni dopo, si scoprì che vi era stata una nuova «frode di pennello», individuata in varie parti velate con colori ad olio soprammessi… Forse non tutte le frodi sono ancora state scoperte ma è certo che almeno il settanta per cento dei mosaici di San Marco non sono più quelli originari eseguiti nelle varie epoche: insieme ai già citati non lo sono sicuramente quelli della cappella Zeno, quelli del Battistero, quelli della Cappella della Madonna dei Mascoli e quelli del pavimento in cui si è rinnovata totalmente la parte della navata settentrionale e tanti altri ancora.

Secondo l'opinione di Pietro Saccardo, che diventa proto di San Marco nel 1885 al posto di Meduna, prima del suo avvento «i lavori di ristauro furono condotti secondo quella massima di Diderot che faceva consistere la vera arte nel saper nascondere l'arte». Ma nonostante l'atteggiamento critico nei confronti di quanto si era fatto prima, sotto la direzione dello stesso Saccardo furono apportate alla Basilica innovazioni di grande rilevanza sia nell'architettura che nelle decorazioni musive. Ad esempio, ma solo per dare un'idea, appartiene al suo periodo l'aggiunzione di ali dorate ed incensieri ai sei angeli situati sopra la loggia dei cavalli.

Concordo col giudizio del prof. Feliciano Benvenuti, il primo procuratore di San Marco, quando afferma che quei mosaici non sono falsi ma solo restaurati. Bisogna cominciare a convincersi, però, che per la maggior parte si tratta di autentici mosaici del Settecento e in grandissima misura dell'Ottocento.

Ho riflettuto sulla possibilità che la testa di "Teodoro il cretese" acquistata in Austria dall'antiquario Jacopo Scarpa possa essere autentica e sono convinto che sia molto probabile. Credo tuttavia che non sia difficile averne una riprova scientifica principalmente da un esame della malta che trattiene le tessere, che potrebbero essere riciclate. Perché devo anche aggiungere che il commercio delle antiche tessere, come si è potuto capire, alimentava un fiorente mercato dedito alla riproduzione di copie spesso spacciate per frammenti autentici. Principalmente in Inghilterra possedere frammenti del

genere era diventato di gran moda da quando Antonio Salviati, lo stesso impresario dei restauri dei mosaici marciani, aveva aperto a Londra una succursale della nuova "Società Musiva Venezia Murano". Le realizzazioni di mosaici, tra le altre, fatte nella Cappella Reale di Windsor, nella Cattedrale di Westminster ed in quella di San Paolo a Londra avevano incentivato la richiesta di molte composizioni a mosaico per case private. Spero che queste argomentazioni possano essere utili a tutti gli amanti di Venezia rendendoli più indulgenti nei confronti delle tante trasformazioni che hanno subito i monumenti della città a causa dei restauri, se solo per un momento quei restauri possono considerarsi la testimonianza dell'amore e del prepotente desiderio di trasmettere le opere d'arte al futuro. In ogni caso tutti usciranno più forti da questa esperienza e capaci di sopportare altri traumi, se ad esempio qualcuno insinuasse il sospetto che anche il Fondaco dei Turchi, restaurato da Federico Berchet, o lo stesso Palazzo Ducale, restaurato da Annibale Forcellini, dovessero essere indicati come "falsi". Per i restauri attuali è tutto un altro discorso e forse, per evitare di stupirsi fra qualche tempo, bisognerebbe seguirli con maggiore attenzione»[57].

Poco tempo dopo la polemica si spense e, come sempre accade, si è dimenticato tutto. Sulle vicende del restauro è ricalato quel solito riserbo, quella sorta di pudore che spinge la collettività a convincersi che tutto quello che gli edifici storici ci presentano, è sempre da riferire al cosiddetto "periodo di massimo splendore", costantemente esaltato nelle guide turistiche e, purtroppo, qualche volta, anche nelle più autorevoli trattazioni scientifiche.

A proposito del restauro dei mosaici si è supposto che sotto la direzione di Pietro Saccardo, dalla fine degli anni Ottanta, la situazione sia cambiata radicalmente abbandonando la pratica dei ripristini. Purtroppo la ricerca sull'argomento ha fatto emergere le prove che smentiscono questa tesi (figg. 80-83).

Il mosaico del Giudizio universale

Dal 1837 il mosaicista Liborio Salandri viene incaricato del rifacimento della parte centrale del mosaico rappresentante il Giudizio Universale sul semicatino della porta maggiore della Basilica (figg. 84-85). L'autore del cartone è il pittore Lattanzio Querena (1768-1853). La nuova composizione prevede la realizzazione del Redentore affiancato e quasi sostenuto da due angeli, della Madonna e di San Giovanni Battista. Nella fase dei lavori relativa alla esecuzione del Redentore, Querena, non trovando rispondente al suo dipinto il

[57] TOMASELLI F., *Ma quei restauri non erano novità*, "Il Gazzettino", 31 maggio 1996.

mosaico realizzato da Salandri, in una lunga lettera alla Commissione, espone il suo disappunto per l'infedele fattura esprimendo il timore che l'artista avesse utilizzato, per cementare le tessere, lo stucco ad olio di lino, una miscela importata a Venezia da Leopoldo Dal Pozzo che, come si è detto, se usata per le pietre, ne alterava i colori. Ma Querena adombra un sospetto ancora più grave, ovvero l'impiego di colorazioni e velature cosparse sopra le tessere delle composizioni a mosaico per simulare l'impiego di tessere di mosaico con varie sfumature di colori che, invece, venivano fraudolentemente imitate con l'uso di vernici: «Io esaminai l'opera del Sig. Salandri e la ritrovai...applaudibile eccettuati alcuni rimarchi che io le feci notare al Sig. Liborio stesso e che da lui furono approvati. Trascorsi alcuni giorni mi recai di novo sopra Luogo ed osservai il lavoro e ne rimasi sorpreso nel vedere il Redentore tutto alterato di tinta e imbevuto di una tinta opaca e non più di quella bellissima tinta che mi fu mostrata dal egregio Sig. Ingegnere Angiolo Minio, da esso lui ritrovata nella Basilica stessa, e che mi assicura il Sig. Salandri di aver adoperata e posta in opera nell'eseguire il Redentore. Mi recai di novo il giorno di S. Marco evangelista ad esaminare la cosa essendo bramoso di vedere il lavoro bene avanzato ed asciutto e non avendo ritrovato il Sig. Salandri fui dal Sig. Bartolotti condotto a vedere ciò che aveva fatto il medesimo. Ritrovai alcune emende da me notate già eseguite dal Sig. Salandri; ma invece di ritrovarlo di tinta lucida e vaga come mi aveva promesso il Sig. Liborio, lo ritrovai di una tinta nericcia e opaca e disarmonica, ne rimasi dico il vero molto mal contento ed osservando poi sopra la armatura vi ritrovai del oglio di lino, che mostrai al sig. Bartolotti, io non so a che oggetto si abbia da adoperare l'olio di lino nel mosaico... Dopo di aver fatto questo esame unitamente al Sig. Bartolotti siamo andati ad osservare li due putti laterali al verone che guarda sopra il cortile del Palazzo Ducale eseguiti dietro il cartone da me dipinto per ordine di questa chiarissima Commissione e gli feci osservare che la testa del putto a destra degli osservanti è divenuta quasi nera e del tutto disarmonica col rimanente della figura. Osservai il sudario con li due angioletti che lo sostengono eseguito in mosaico sopra il tempio guardante la così detta Piazzetta cambiato di tinta massimamente il puttino verso il Palazzo Ducale... Ora domando che sia riunita una Commissione di valenti artisti e che sia esaminato il lavoro del Sig. Salandri se sia fedele o no la esecuzione al mio cartone mentre l'artista pretende si di aver fatto ciò che ha veduto nel mio dipinto ed io sento diversamente. Non pretendo che con le pietre si possa fare con tutta fedeltà ed a puntino ciò che si farebbe con gli smalti; ma almeno vorrei che il materiale che si adopera fosse sincero, e non adulterato da velature, che rovinano e che cambiano di tinta con l'andar di pochi anni; molto più che si tratta di un'opera che è di sommo

impegno che va ad essere il mosaico principale della facciata del Tempio, e che ha per vicino il mosaico di Sebastiano Rizzi»[58].

Queste affermazioni offrono notevoli spunti per la comprensione del modo in cui, frodi a parte, veniva attuata la tecnica musiva rispetto a quella pittorica, che ben viene sintetizzato da Augusto Agazzi, mosaicista della Fabbriceria di San Marco e direttore della Scuola di mosaico sul finire del secolo diciannovesimo: «Il pittore faccia pure il cartone e il mosaicista ne tragga opera vivente, ma l'uno e l'altro devono contribuire alla bontà del lavoro senza soverchiarsi. Cioè sarà virtù del mosaicista, che conosce il mistero luminoso di pietre e smalti, l'interpretare il cartone in modo che taluni effetti acquistino rilievo con una semplicità di mezzi, con un indovinato accostamento di colori, che è estraneo alla conoscenza esclusiva della pittura. D'altra parte, intendasi che il mosaico è espressione convenzionale, ch'esso trae dalla natura fino a un certo punto. Quindi, mentre il pittore in presenza delle visioni realistiche darà alla prospettiva esatte proporzioni e s'adeguerà alla certezza formale delle cose create, quando lavorerà pel mosaico dovrà comportarsi con una libertà decorativa che parte da un assai vecchio postulato... per giungere anche a inverosimiglianze a noi care per il loro ingenuo contenuto simbolico (le casette e le chiesette sostenute dai Santi come se fossero nelle loro mani dei ninnoli)... Il pittore considera la luce dell'ambiente e vi accorda il colore. Il mosaicista dopo ciò deve prevedere quale sarà la reazione della materia policroma, dei lucidi e degli opachi, degli smalti e delle pietre»[59].

La Commissione di pittura invocata da Querena per offrire il proprio responso sulla controversia, è già attiva e si riunisce nel cantiere pochi giorni dopo. Questa è composta da Luigi Zandomeneghi, professore di Scultura, Politi, professore di Pittura e Ludovico Lupparini, professore di Disegno. Dopo aver confrontato il cartone realizzato da Querena e il mosaico di Salandri, la Commissione conclude che nello stucco non è stato utilizzato olio di lino e che non sono state impiegate tinte posticce. In proposito nella relazione viene evidenziato il lavoro di convincimento nei confronti di Querena perché questi si persuadesse che non vi era stata alcuna frode da parte del mosaicista: «Trovando di loro coscienza il convincere il Sig. Lattanzio Querena sulla nessuna alterazione o cambio delle pietre proposte dal Sig. Minio per la esecuzione del Torso del Redentore, ed essendosi pure accertati che nessun imbratto all'olio aveva adulterate quelle pietre o gli smalti, lo chiamarono ad osservare accuratamente ogni cosa ed ebbero la compiacenza di vederlo intimamente convinto della legittimità del materiale e sulla ingenuità del colore»[60]. La Commissione tuttavia deplora l'esecuzione della figura del

[58] ASVCGRSM, b. 15, lettera di L. Querena, 9 giugno 1837.
[59] AGAZZI A., *Il mosaico in Italia...,* op. cit., p. 126-128.
[60] ASVCGRSM, b. 15, Relazione della Commissione di pittura, 16 giugno 1837.

Redentore mettendo in evidenza alcuni errori in cui è incorso il Salandri al quale non potevano essere risparmiate critiche: «Ma se potevano e dovevano i Professori scriventi persuadere il Querena delle esposte verità, si trovavano poi maggiormente obbligati a dimostrare al Salandri che una mancanza tutta sua e di non lieve gravità (male interpretata dal Querena) avea dato l'impulso ad un lagno, e conveniva perciò che egli desse pronta mano alla emendazione. Questa mancanza sta nel tessuto anatomico del Torso del Redentore, nella stonazione delle mezze tinte della carne ed in alcuni giri dei contermini ombrosi. Compresi anche i Questionanti che colà dentro e non altrove stavano le cose che avevano dato motivo ad altri scontentamenti, fu obbligato il Salandri a spogliare il torso di quelle parziali tinte e parziali sbagli e rimettere con nuove pietre e maggiore studio le parti dette onde accostare il suo lavoro, molto meglio che non aveva fatto, al cartone originale. Convinto anche il Salandri delle potenti verità affermate offrì qualche cosa di più soddisfacente, obbligandosi cioè, di atterrare tutto intero il Torso del Redentore, di rifarlo di nuovo sulla carta e di non porlo in opera se non allora che avrà ricevuto la piena approvazione del Querena o di chi verrà a ciò destinato»[61]. Salandri adempie alle disposizioni impartite dalla Commissione di pittura con qualche difficoltà perché in quel momento nei depositi della Fabbriceria non vi sono smalti sufficienti per concludere il lavoro: «questa Commissione facci presente alla Fabbriceria li bisogni istantanei di smalti per le drapperie della Madonna e di un Angelo, che la mancanza dei medesimi ritarderebbe assolutamente le operazioni»[62]. Alcune partite di smalto erano state procurate dal Patriarca presso i depositi romani, ma fra questi non ve ne erano della particolare qualità richiesta dalla Commissione di pittura per raggiungere l'effetto desiderato: «non poté compiacersi del panno rosso di S. Giovanni, come materia. Que' smalti detti cera-spagna non hanno degradazione di sorta: pelle tinte oscure può l'arte ingegnarsi col nero ma pei lumi non vi è mezzo se non si ricorre a tinte cinabrine. Quel manto senza lumi è una cosa senza senso e senza effetto, e se la Commissione governativa direttrice i lavorinon fornisce al Salandri un po' di smalto cinabro di Roma onde illuminarlo, non potrà mai la Commissione Accademica essere compiaciuta e soddisfatta»[63].

Nel febbraio del 1838 la parte centrale del mosaico è finalmente compiuta e viene collaudata dalle due Commissioni che a questo punto si pongono il problema che era sorto ogni qualvolta veniva ricostruito un brano di mosaico facente parte di una scena complessa, cioè di dover adeguare la nuova realizzazione al motivo preesistente senza contrasti stridenti, sia per tinte che per qualità di materiali, e soprattutto per stile. Quando questo non si fosse potu-

[61] *Ibidem*.
[62] ASVCGRSM, b. 15, Lettera di L. Salandri, 4 ottobre 1837.
[63] ASVCGRSM, b. 15, Lettera di L. Zandomeneghi, 15 novembre 1837.

to attuare anche la parte antica, ancora in buono stato di conservazione, doveva essere sacrificata all'unità stilistica. Questo a riprova del quasi nullo valore storico e artistico attribuito a mosaico che veniva considerato come approssimativa imitazione della vera opera artistica, rappresentata dal cartone, eseguito da un pittore. Al contrario il mosaicista era spesso considerato solo un artigiano un po' più raffinato di altri. In effetti anche i sistemi di pagamento erano rapportati all'esecuzione di quantità o all'impegno di tempo, senza alcuna considerazione del valore assoluto dell'opera d'arte che si concepiva. Nel caso del mosaico del Giudizio Universale la valutazione espressa sulla composizione artistica prevale sul valore storico dell'opera precedente e di conseguenza si determina la distruzione e si condanna al definitivo oblio un antico mosaico, che viene rimpiazzato da uno nuovo solo perché giudicato non conforme a quest'ultimo: «Non vi fu luogo a questione: Il Musaico che ancora resiste è di cattivo disegno, di tinte sparute e staccato così dai modi del Querena che disdirebbe troppo stranamente al suo contatto. Si deve quindi incaricare il ripetuto Sig. Querena ad attaccarsi al cartone già fatto, con un altro nuovo cartone, e compiere così tutto il semicatino di sua invenzione, disegno e colore»[64].

Nel procedere con l'esecuzione del cartone delle parti laterali della composizione si richiede al pittore Lattanzio Querena che la nuova composizione, in cui figurano i gruppi «l'uno degli eletti che risorgono a destra del Redentore e l'altro dei reprobi alla sinistra con li Angeli in atto di suonare le trombe»[65], venga realizzata con tinte che potranno essere rese con gli smalti esistenti nei depositi della fabbriceria e con i materiali provenienti dalla demolizione del mosaico preesistente. Questo limite alla fantasia dell'artista è ovviamente imposto per assicurare una certa economia nella spesa per il reperimento di nuove tessere che dovevano essere, per contratto, in questo caso, fornite dalla Fabbriceria.

Ma fra i materiali raccolti nelle demolizioni ed esistenti nel deposito non vi sono tutte le gradazioni di tinte che Querena vorrebbe utilizzare per la sua composizione. Per questo la Commissione di pittura produce una relazione nella quale è tratteggiato il resoconto di un esame accurato della situazione critica: «Da ciò risulta che (avendo il Pittore sott'occhio i pochissimi o falsi accidenti di tinta degli smalti esistenti) avrebbe dovuto presentare una cosa disarmonica nelle scale propostesi (e questo sarebbe stato il peggior male)...»[66]. La Commissione di pittura, è sensibile alle istanze dell'artista inca-

[64] ASVCGRSM, b. 16, Accademia di Belle Arti, 9 febbraio 1838. Sull'epoca e sull'autore del mosaico preesistente non si sono trovate notizie, si può solo ipotizzare che si trattasse di una composizione barocca e per questo ritenuta di scarso interesse.

[65] ASVCGRSM, b. 16, Commissione di Pittura, 28 marzo 1838.

[66] ASVCGRSM, b. 16, Commissione di Pittura, 25 giugno 1838.

ricato e chiede quindi che venga acquistata «una serie completa di smalti in scale pittoriche» minacciando in caso contrario le dimissioni dall'incarico.

Si determina così una situazione di stallo che però si supera dopo pochissimo tempo grazie al fortuito ritrovamento di un vero e proprio tesoretto composto da tessere di pasta vitrea con foglia d'oro e smalti di varie gradazioni di colore, valutato in 1.325 lire austriache. Il rinvenimento inatteso si verifica nel corso di alcuni lavori che si svolgevano nella copertura della Cappella di Sant'Isidoro. Nei rinfianchi della volta della cappella, in mezzo ad altri materiali di scarto, viene scoperta «frammista una quantità di smalti, in specialità d'oro»[67]. Questa circostanza consentirà l'ottenimento dell'invocata libertà creativa per il pittore ed il rapido completamento dell'opera da parte del mosaicista Salandri che utilizzerà 105 libbre di smalti in oro e 124 di varie tinte, ma anche, come afferma Pietro Saccardo, «pezzi di terracotta realizzati dalla fabbrica Fontebasso di Treviso»[68]per surrogare la tonalità degli smalti mancanti.

Il noto dipinto di Gentile Bellini che rappresenta la «Processione con la reliquia della Croce» con la scena ambientata nella grande piazza che ha per fondale la facciata della Basilica di San Marco nella situazione del 1496, ci offre, ancora una volta, l'occasione di operare qualche riflessione intorno al restauro dei mosaici nella prima metà del XIX secolo. Una prima considerazione la si deve fare a proposito della valutazione sullo stato di conservazione che spesso si associa, anche se in forma occulta, ad un giudizio negativo sulla composizione dell'opera che si vuole restaurare. Attraverso l'intervento di restauro è possibile epurare o addirittura distruggere e sostituire col solo pretesto, come si è visto, di non poter ottenere un'augurabile armonia tra le parti aggiunte e le parti residue della vecchia composizione. Quasi che tutta l'attività di restauro avesse un divenire casuale senza la possibilità di poter predeterminare tutte le fasi dell'opera ancor prima di averla eseguita. Voglio

[67] «Il risultato però del trasporto, e lievo, fu tale, che non solo si rinvenne l'occorrente quantità d'oro, m'altresì ne risultò un sopravvanzo, com'eziandio una quantità più che sufficiente di differenti smalti, con una non lieve rimanenza. Dal lievo adunque dei ridetti frammenti, e dalla primordiale scelta loro, si ricavarono: mastelle n. 43: quarantatre di smalti frammisti, i quali assoggettati alla crivellatura, e preparatoria separazione dei medesimi, ne risultarono libbre sottili Venete n. 236 duecentotrentasei d'oro assortito, n. 520 cinquecentoventi di smalti pure assortiti... Sommano libbre 756 settecentocinquantasei, alle quali applicata la politura, e definitiva classificazione delle differenti qualità dello smalto in oro, dello scarto, e degli altri smalti, e la politura di questi, ed in pari tempo lo scarto, si ottennero libbre 166 centosessantasei d'oro buono, cioè libbre 147 di media grandezza, e libbre 19 della piccola. Valutate quindi le predette libbre 166 ad austriache £. 5 per ogni libbra, prezzo usitato, importano £. 830. Inoltre di smalti differenti, ma buoni, altre libbre 435 quattrocentotrentacinque, alle quali attribuito il consueto apprezzamento unitario di austriache £. 1.14 per ogni libbra, risulta un importo di £. 495, che in totale ammontano lire 1325», in ASVCGRSM, b. 16, 13 febbraio 1839.

[68] SACCARDO P., *Les mosaiques*…, op. cit., p. 110.

dire che la possibilità di un felice accostamento tra mosaico antico e nuovo inserto poteva essere apprezzata già con la sola osservazione del cartone, anche prima di eseguire il nuovo brano. Lo svolgimento dei fatti legati all'episodio del rifacimento del mosaico del Giudizio Universale dimostra il preordinato disegno di voler sostituire completamente la vecchia composizione non più rispondente ai canoni estetici dell'arte di quel periodo, non riuscendo, ancora, ad attribuire a questa un valore storico. Ne discende che si viveva una tradizione di rinnovamento che ha connotato tutta la storia della Basilica, in cui si sono avvicendati al disegno ed alla produzione di mosaici i maggiori protagonisti della pittura dei vari periodi. Si tratta sempre di nuovi mosaici che sostituiscono altri di cui di solito, con amplia libertà di variazione sul tema, si rispetta il soggetto col suo specifico apparato iconografico. La grande sincerità del gesto artistico è sicuramente encomiabile a confronto con il falsificante rifacimento occulto. Solo dopo qualche decennio si comincerà a mettere in campo un intervento di restauro indirizzato alla fedele riproduzione documentata dell'esistente e, qualche volta anche, di quanto fosse solo frutto di supposizioni. Cominciava così la stagione del restauro stilistico in cui al contrario della schiettezza vista in precedenza si sostituisce l'intervento mimetico e indistinguibile.

Il mosaico del Giudizio Universale preesistente, riprodotto nella composizione di Bellini, era concepito con la figura centrale di Gesù in piedi attorniata da quattro angeli su un piedistallo posto sulla sommità di una collina; ai lati, in basso, si scorgono i gruppi degli eletti a sinistra e dei reprobi a destra sovrastati da due grandi angeli a figura intera nell'atto di suonare le trombe.

La composizione di Querena è assai differente da quella antica. Gesù con una grande croce appoggiata sulla spalla sinistra appare seduto su una nuvola ed è attorniato da due angeli a figura intera e da una decina di altri di piccole dimensioni, di cui si scorgono solo le teste e le ali. Come nella rappresentazione precedente in basso ai lati si trovano i giusti e i peccatori sovrastati da due angeli suonatori di tromba. Il cartone di Querena introduce una rilevante novità rispetto al precedente mosaico, con l'aggiunta alla destra di Cristo della Vergine ed a sinistra di San Giovanni Battista.

Al contrario per il restauro del mosaico rappresentante la Resurrezione di Cristo, situato nella prima arcata alla sinistra del finestrone sulla loggia esterna a ponente, si decide di procedere con un intervento mimetico riproducendo perfettamente lo stile e il disegno di quello esistente. Questo mosaico non era stato realizzato, caso non unico, con smalti e paste vitree ma con pietre naturali, secondo una tradizione che a Venezia non aveva riscosso grande successo. Si era più spesso e principalmente, dal Rinascimento in poi, preferito l'uso degli smalti ai quali si poteva adattare ogni tipo di colorazione per assecondare anche i gusti più ricercati dei vari pittori a cui si richiedevano i cartoni. Con le pietre naturali ci si doveva accontentare delle colorazioni

solite, proprie della consuetudine classica che poneva forti limitazioni all'esuberante creatività delle nuove frontiere della pittura.

Nel 1840 la Commissione governativa[69] stabilisce di effettuare un sopralluogo per concordare le modalità del rifacimento «per non incorrere al pericolo che principiato il lavoro non si dovesse demolire anche il rimanente per rinnovarlo tutto per intiero in vista anche dell'osservazione fatta dal prof. Zandomeneghi... che rimettendone una parte riuscirebbe di tinte sparute, mentre nel caso diverso risulterebbe una porzione del lavoro con tinte forti e naturali, ed il rimanente resterebbe con una tinta affatto diversa, cosa che produrrebbe un cattivissimo effetto»[70]. Anche in questo caso si decide che il mosaico non può essere conservato, ma il rifacimento viene rimandato «per attendere quel miglior tempo che si potrà rifare con classico Cartone e colla proscrizione delle pietre. Le pietre restino pei lavori interni: pell'esterno siano allontanate mai sempre. E di fatto, ispezionata quella Lunetta colla vista e coll'opera si trovò di non dovere per ora (onde servire al consiglio di economia) mettere mano a quel ristauro... Non si deve mettervi mano perché tutte le pietrucce e solidate al piano e dal piano staccate, son quasi calce, né vale l'azione dell'acido nitrico a svegliare la più piccola apparenza di colore. No, perché la parte che oggi è solida ha anch'essa sotto di sé quell'azione dissolvente che ha già staccate le altre parti, e staccherà fra brevissimo correr d'anni tutta la Lunetta. No, perché quand'anche fosse non vera e non presente la mina dissolutrice sottoposta non si saprebbe da chi che sia ristaurare armonicamente un lavoro reso dal tempo di ributtante disarmonia per essere composto di smalti vitrei inalterabili nei loro gagliardi atti di colore in concorso di pietre decolorabili e decolorate. No, infine, perché, essendo già la maggior superficie in rovina ed essendo quell'opera (come pittura) non classica, è meglio preservarla provvisoriamente dalla minacciata caduta per attendere quel miglior tempo che si potrà rifare con classico Cartone e colla proscrizione delle pietre. Le pietre restino pei lavori interni: pell'esterno siano allontanate mai sempre»[71].

[69] La composizione della Commissione è lievemente cambiata, con la nomina, in sostituzione dei membri defunti Lorenzo Santi e Giacomo Ghirlanda, di Giovanni Alvise Pigazzi e Luigi Zandomeneghi.

[70] ASVCGRSM, b. 19, Fabbriceria di S. Marco, 26 maggio 1840.

[71] ASVCGRSM, b. 19, 22 luglio 1840.

Il ripristino della facciata settentrionale

Dal 1838 viene «appositamente stipendiato tanto per prestarsi per conto della Commissione, quanto della Fabbriceria», l'architetto Giovanni Battista Meduna (1800-1887)[72] che aveva in passato collaborato, in qualità di disegnatore, con l'ing. Fustinelli per il progetto della nuova sistemazione dei locali del Tesoro e per il restauro del sovrapposto tetto[73]. Dopo la morte di Fustinelli, tutte le incombenze necessarie allo sviluppo dei progetti, come rilievi, disegni, contabilità, erano state temporaneamente assolte da Angelo Minio che richiedeva con insistenza di venir sollevato dall'oneroso carico di lavoro, soprattutto quando era necessario «produrre dei grandiosi elaborati col corredo di tipi, di dettagli, e di calcolazioni»[74].

Alla proposta della Fabbriceria che suggerisce che Meduna presti la propria opera «in soccorso della Commissione», i componenti della stessa si mostrano favorevoli, pur ribadendo la forma subordinata di una tale collaborazione: «Riflettendo i sottoscritti che sebbene la Commissione antedetta goda delle attribuzioni più late, che sembrano escludere ogni straniera ingerenza; l'ajuto peraltro del ripetuto ingegnere, non toglie, o restringe le di lei facoltà, ma soltanto la solleva dal carico di quelle molteplici operazioni di dettaglio che sono indispensabile conseguenza di quanto la Commissione stessa, secondo le proprie attribuzioni, trova in massima stabilire o proporre; quali elaborati di semplice dettaglio non può essa ritenere a proprio peso, dacché fino dalla primitiva sua istituzione venivano questi eseguiti dall'Ingegnere della Fabbriceria Sig. Fustinelli»[75]. Tuttavia non sarà questo il ruolo ricoperto da Meduna che presto entrerà in contrasto con i membri della Commissione e soprattutto con Minio che riteneva che l'architetto alle sue dipendenze non dovesse avere ruoli decisionali ma semplicemente esecutivi, com'era stato al tempo di Fustinelli. Dal canto suo Meduna, anche se

[72] Indicato nei documenti "Gio Batta", allievo di Giannantonio Selva, Antonio Diedo e Francesco Lazzari, fu, negli anni intorno alla metà del secolo, uno degli artefici della ridefinizione di molte porzioni della città di Venezia in stile neogotico. Inizia la sua carriera come collaboratore di Giuseppe Salvadori, con il quale progetta ad es. il macello centrale a S. Giobbe (1834). Nel 1836 progetta, con il fratello Tommaso, la ricostruzione del teatro La Fenice, distrutto da un incendio. Dagli anni quaranta svolge un'incessante attività professionale sia con interventi di *routine* che con casi emblematici di ripristino come quelli realizzati nella Ca' d'oro. Alcune biografie di Meduna riportano la sua morte nel 1880 ma in verità questi, che non è mai stato esautoreato, resta come proto della Fabbriceria fino al 1885, quando assumeva quell'inarico Pietro Saccardo Per un resoconto dell'attività professionale si rimanda, tra gli altri, a ROMANELLI G., *Venezia Ottocento...*, op. cit., pp. 283-323; DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento. Le Idee di E. Viollet-le-Duc, J. Ruskin, e le "Osservazioni" di A. P. Zorzi*, Venezia, 1983; PERTOT G., *Venezia "restaurata". Centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani*, Milano, 1988.

[73] ASVCGRSM, b. 4, lettera di C. Fustinelli, 30 agosto 1826.

[74] ASVCGRSM, b. 15, relazione, 16 marzo 1837.

[75] Ivi, relazione, 25 novembre 1837.

apparentemente accondiscendente nei confronti della Commissione, dalla quale formalmente dipendeva, si dimostrava intollerante alle ingerenze, da qualunque parte esse venissero.

Appena nominato ingegnere della Commissione[76], Meduna viene incaricato della redazione del progetto di restauro della facciata settentrionale e del rifacimento di quelle porzioni di tetto non ancora ricostruite, aggiornando i progetti già elaborati da Fustinelli. Nella seduta del 10 novembre 1840 la Commissione sottolinea la necessità di privilegiare il compimento di questi lavori rispetto ad altri: «Al preferire queste parti della Marciana nelle proposizioni da assoggettarsi per il loro urgente ristauro, in confronto anche del ristauro di pavimento, al quale pareva propensa cotesta Fabbriceria, fu indotta la Commissione dalle considerazioni seguenti: 1° che principal cosa, in un qualunque edifizio, dopo le fondazioni, le muraglie e l'ossatura generale, è quella del tetto da cui dipende principalmente la sua conservazione, circostanza molto più da osservarsi nell'edifizio di questa Patriarcale Basilica, le di cui sottoposte volte sono coperte di preziosi musaici... 2° che in forza dell'esposizione al Nord, ed all'aver dovuto prima pensare alla facciata riguardante la gran Piazza, ed all'altro fianco sulla Piazzetta ben più esposti alla veduta, si trova l'altro lato, o fianco, sulla Piazzetta detta dei leoni, in tale deperimento sì nei rivestimenti di marmo come nelle parti tutte decorative, che ora specialmente che venne ingrandita essa Piazzetta col ritaglio di alcune fabbriche, per cui esso fianco venne a scoprirsi e condotta a buon avanzamento la fabbrica che deve servir di residenza ai Patriarchi di Venezia, la di cui facciata di grandiosa e nobile architettura è ornata sarebbe cosa...che non si divenisse ad un provvedimento; provvedimento che oltre che al decoro è poi assolutamente reclamato dalla conservazione dell'edificio... 3° Che non di uguale urgenza è reclamato il lavoro di ricostruzione del pavimento all'interno della Basilica, opera questa gigantesca, e che per non incorrere in isconvenienze, e perfino al rischio di gettare ingenti somme conviene premettere all'intrapresa non pochi studj e rilievi. Stabilito quindi che siano da eseguirsi urgentemente li lavori di ricostruzione della parte di tetti della Basilica di S. Marco marcati col N. VI e che si debba ristaurare il fianco rivolto al Nord, o sulla piazzetta dei leoni, s'incaricò della stessa dei due progetti il Sig. Architetto Gio Batta Meduna»[77].

[76] «La Fabbriceria ha nominato definitivamente l'architetto Meduna per proprio Ingegnere, col duplice incarico di prestarsi in tutte le operazioni che gli venissero affidate, tanto dalla Fabbriceria che dalla Commissione direttrice dei lavori in questa Basilica. Quindi potrà liberamente la sullodata Commissione servirsi dell'opera dell'Ing. Meduna, in tutto quello che trovasse Essa necessario, siccome fu fatto nel trascorso tempo», in ASVCGRSM, b. 16, Fabbriceria di S. Marco, 16 marzo 1838.

[77] ASVCGRSM, b. 19, Verbale della Commissione governativa, 22 luglio 1840.

La spesa preventivata per il restauro delle coperture è di lire 17.474,55, quella per la facciata Nord di lire 29.589,51. La Commissione chiede alla Fabbriceria di perorare presso il governo l'assegnazione di un fondo fisso annuo per il «generale ristauro» della Basilica e che vengano stanziate, per il primo anno, 35.000 lire, in modo da poter avviare, oltre al restauro dei tetti, anche i lavori sul fianco Nord. La consegna dei lavori viene preceduta dalla "rilevazione" da parte di Meduna di alcune opere già realizzate in precedenza per motivi di urgenza: «Il sottoscritto Architetto Civile incaricato dalla Commissione pei lavori della Basilica con ord. N. 78, 21 giugno p.p. si è in questo giorno 28 giugno corrente recato sulla faccia del luogo in concorso dell'assuntore Sig. Vincenzo Fadiga avendone ricevuto le chiavi dalle mani del Membro della Commissione Sig. Angelo Minio tanto dell'armadura pensile che della chiusura, ha fatto conoscere al Sig. Fadiga che intendeva consegnare il lavoro, e che appunto come contempla il contratto essendo stata anticipata l'esecuzione di alcuni lavori avrebbe proceduto alla rilevazione di quelle parti di lavoro che in effetto di quelli vanno ad ammettersi tra quelli da farsi.

Da tali rilevazioni risulta:

1° Che nell'arcata prossima al prospetto principale vennero fatte alcune saldature in muro.

2° Furono levate molte fodere ed incrostature di marmo, cioè a tutto il fondo dell'arco, il sott'arco e l'armilla nella parte frontale e così quella del fianco sinistro per una superficie di metri 5,11.

3° Fu aperto un foro per comunicare colle gallerie sottostanti alle logge scoperte.

4° Venne ridotto il contorno di marmo rosso di uno dei fori circolari esistenti nel semicerchio.

5° Furono levate d'opera N. 4 colonne...

6° Vennero riposte alcune parti dell'incrostamento per una superficie di circa metri 4,00.

7° E per quanto è noto al sottoscritto venne eseguito uno dei capitelli delle colonne.

8° Furono inoltre levati uno dei pezzi di coperto della loggia superiore e 4 dei minori sopra le connessure.

9° Si trovò pure esistere l'armadura che però è inservibile pei lavori da farsi...

10° Mancano dal sito molta parte dell'incrostatura o fodere di marmo.

11° E fu eseguita la muratura nella fronte del piedritto per metri 7,03»[78].

[78] ASVCGRSM, b. 21, *Consegna all'assuntore Sig. Vincenzo Fadiga del lavoro di ristauro della facciata a Nord di questa I. R. Basilica*, 28 giugno 1842.

Perché vengano consegnati i lavori Meduna richiede un sopralluogo da parte della Commissione: «Intervenuti li membri della Commissione pei lavori della Basilica stessa e l'Architetto Sig. Gio Batta Meduna incaricato dalla stessa della Direzione e sorveglianza del lavoro e dal quale venne interessata la Commissione stessa a verificare il sopraluogo per determinare in concreto i lavori da farsi, affinché possa far procedere il lavoro senza incertezze e dietro il volere di essa, presente pure l'Assuntore Sig. Vincenzo Fadiga si conchiuse quanto segue:

Valendosi dell'armatura eretta pei lavori d'istantaneo provvedimento, venne fatta ispezione alle parti danneggiate e principalmente alla prima arcata verso la Gran Piazza dove per essersi levati gli incrostamenti di marmo sono visibili i principali danni della muratura, e dopo che l'Architetto Sig. Meduna espose in qual modo intenderebbe di divenire al robustamento delle muraglie, ed all'applicazione degli oggetti di marmo, fatte alcune considerazioni dagli intervenuti e convenendo unanimemente essa sia assolutamente necessario di manomettere quanto meno è possibile le principaliper non incorrere in ingenti spese, ma che peraltro importi che ciascun lavoro sia diretto a conseguire il generale come il parziale robustamento della facciata ed a ottenere pure il conveniente effetto anche nelle parti che devono restare visibili, e convenendo pure in massima che l'uso del ferro si adotti solo nel caso di non poter supplire diversamente venne ritenuto e stabilito unanimemente:

1° Che sia da continuare e dar completamento al lavoro di ristauro dell'arcata prossima all'angolo Nord-Ovest e contemporaneamente d'intraprendere l'altro della grand'arcata prossima alla Residenza Patriarcale, come quelle che versano in maggiori bisogni.

2° Che si procuri il vicendevole legame delle arcate cogli altri muri interni nel caso di non poter adoperar altro mezzo mediante l'applicazione di alcune spranghe di ferro ai lati dei principali piedritti, garantite con rivestimento di piombo.

3° Che siano da applicare dei massi robusti di pietra d'Istria all'origine degli archi sui quali impostandosi gli archi stessi restino legate le masse interne di muro, e vi siano i convenienti affrontamenti.

4° Che debbansi spogliare degli esistenti incrostamenti di marmo i suindicati piedritti dell'arcata verso la Piazza per riconoscere la condizione della muratura ed ove siavi il bisogno siano da rinnovarsi le parti staccate fra le quali quella del piedritto sinistro, dove è visibile il distacco della muratura.

5° Che debbansi rinnovare i due fusti di colonna che trovansi levati e danneggiati, i quali invece potranno servire a sostituzione di altre minori colonne nello stesso fianco che sono spezzate.

6° Che sia pure da rinnovarsi un secondo capitello oltre quello già lavorato.

7° Fu pure ritenuto che pei lavori da farsi debbansi istituire le armadure di fronte le arcate predette comprendendo i loro piedritti e nel modo prescritto dal progetto, e che vi si applichino ove sarà per occorrere le appuntellature nei piedritti delle arcate stesse.

8° Che non sia da rivestirsi in marmo il sott'arco della grand'arcata prossima al Palazzo Patriarcale che ora è solo tanto coperta d'intonaco.

9° Trattandosi di dover ripristinare l'arcata prossima alla Residenza Patriarcale l'I. R. aggiunto Sig. Pigazzi membro della Commissione propose di modificare il piedritto sinistro che è maggiore dell'altro destro, con un tenue risalto figurando in ritiro una così detta opera morta sicché venne concordemente ritenuto, nel buon effetto che si dà a conseguire. Il Sig. Professore Zandomeneghi pur Membro della Commissione fattosi ad accennare che nella rimessa degli incrostamenti di marmo sia da osservarsi una regolare disposizione dei pezzi sì per le dimensioni loro che per l'andamento delle macchie. Fu pure ritenuto di possibilmente combinare nell'esecuzione dei ristauri quanto venne suggerito.

Passati quindi a far esame dei fusti di colonna che esistono nei depositi per usarne dei medesimi colla segatura loro a sottili lastre fu preso di prima pulirle per riconoscere l'andamento della macchia o venatura e determinare quindi il lato dove verificare i tagli e fu conchiuso pure che le lastre da ricavarsi debbano avere la grossezza di cm. 4 circa ritenuto che la segatura e riduzione loro abbia a seguire nel locale ove esistono, opportunissimo all'oggetto.

Siccome nell'atto di consegna fatta dall'Architetto Sig. Meduna all'Assuntore Fadiga, era riservata la decorrenza del tempo pel lavoro da farsi al giorno della ispezione, così resta stabilito che da oggidì s'intenderà incominciato il lavoro predetto, per cui sarà fatta all'atto stesso relativa annotazione dall'Architetto Sig. Meduna firmata anche dall'Assuntore»[79].

Nel novembre del 1843, dopo poco più di un anno dalla consegna dei lavori, il restauro della facciata Nord «è ora avanzato in modo da potersi ritenere giunto pressocché al termine, per ciò sempre che si riferisce al tratto in cui si è dato mano al ristauro radicale.

In questa tratta di facciata sono completate:

1° La copertura della Loggia con stellari di pietra

2° la cornice di sommità

3° pressocché tutta la ringhiera pure nel sommo

4° le murature che si trovarono in deperimento

[79] ASVCGRSM, b. 20, *Processo verbale dell'ispezione che ha avuto luogo in questo giorno alla patriarcale Basilica di S. Marco e precisamente al fianco a Nord per determinare in massima i lavori da farsi ed il modo di procedere nell'esecuzione secondo lo spirito del progetto, ed in relazione ai bisogni per provvedersi ai quali venne stipulato il Contratto coll'Assuntore Sig. Vincenzo Fadiga*, 12 luglio 1842.

5° altri varij parziali ristauri nelle parti di decorazione, riquadrature ed altro.

Per ultimare quindi definitivamente il ristauro ora non rimangono che i seguenti lavori:

1° la riduzione ed applicazione del rivestimento di marmo di cui sono già predisposte e segate le parti da reimpiegarsi

2° il completamento delle ringhiere o balaustrate

3° Idem degli intonaci di alcune parti

4° Idem di alcuni tasselli nelle parti inferiori»[80].

Nonostante le previsioni, i lavori che per contratto sarebbero dovuti durare un anno, subiscono notevole ritardo, che Meduna giustifica con una relazione trasmessa alla Commissione il 10 novembre 1843:

«Quantunque per le cause del ritardo del completamento del lavoro cotesta Commissione sia al fatto di tutto il progresso dal dì della consegna ad ora, come quella che oltre di disporre e determinare la quantità e qualità dei lavori si occupa mediante il Membro Sig. Minio nella peculiare Direzione, soddisfò all'incarico nel far conoscere quanto segue:

Fino dal dì della consegna all'assuntore Sig. Fadiga per quanto poteva conoscersi prima di dar mano furono determinate da cotesta lodata Commissione quali lavori dovevansi fare a ripristino e innovazione delle parti danneggiate, e ciò in certi limiti che non dovevano eccedere la spesa approvata, nel levare dal sito le parti predette o si scoprirono nuovi bisogni, o quelli che apparivano possibili si dovevano invece rinnovare, e di tempo in tempo coll'emergere nuovo bisogno o cotesta Commissione, o particolarmente il Sig. Minio li ordinò all'Assuntore; ed in questa parte io non ebbi altra ingerenza che quella di registrare il lavoro eseguito e di conoscere quanto veniva disposto. Questi nuovi e maggiori bisogni non furono conosciuti in una sol volta ma col progresso della loro esecuzione. Avvenne dunque che le disposizioni del lavoro di ristauro non furono generali da principio e la rinnovazione delle parti inservibili seguì interpolatamente ad una ad una senza essere mai comprese più di esse in una sol volta. Questo fu il principal motivo del ritardo dappoiché il proseguimento di un lavoro dapprima stabilito veniva impedito dall'inservibilità di qualche parte e dal doversi attendere la sua esecuzione. Aggiungasi poi che da quanto era determinato o predisposto nella consegna venne pure intrapreso il ristauro del fianco o risvolto prossimo all'ingresso della Basilica, e questo fu un lavoro pel quale occorse il congruo tempo per effettuarlo.

Il suesposto riguarda le scuse essenziali del ritardato completamento del lavoro su cui cotesta Commissione mi chiama a far conoscere lo stato presente, di che mi pregio soddisfare all'incarico coll'esporre che di tutta la

[80] ASVCGRSM, b. 21, lettera di Meduna, 3 luglio 1843.

parte superiore del fianco il ristauro è compiuto, tranne quello del risvolto prossimo all'ingresso di cui manca il marmo pel rivestimento, e tranne pure qualche parte ornamentale la cui esecuzione fu deliberata da cotesta Commissione nel dì 1° novembre corrente. Della parte inferiore del fianco medesimo manca pure la rinnovazione della interna banchina, o stereobata pel quale lavoro nel detto giorno fu da Essa Commissione deciso ciò che devesi fare... Per la compilazione del progetto di ristauro del resto di tutto il fianco riverentemente trovo pur necessario che compiuto deffinitivamente il ristauro di tutta o di parte dell'intrapresa tratta, cotesta lodata Commissione si compiacerà sul sito di concordare quali lavori intende di comprendere per la compilazione del riverente progetto, acciò io sia in grado di corrispondere all'incarico, nel qual progetto però riverentemente dovrei essere svincolato dalle norme del Progetto del fu Ing. Fustinelli, per non incorrere in quelle sensibili differenze che emersero nella compilazione di quello del ristauro cui parlasi in cui mi fu ordinato di attenermi ai dettagli del precitato Progetto Fustinelli»[81].

Con una nota del 25 maggio del 1844, la Commissione aveva richiesto ancora una volta a Meduna di presentare "la liquidazione" dei lavori già realizzati nella facciata settentrionale e il progetto per la rimanente parte. Meduna risponde risentito di non poter procedere alla liquidazione di lavori non ancora ultimati e per i quali non è stato fissato un termine, alludendo polemicamente alle disposizioni impartite direttamente all'appaltatore da Minio. Inoltre affermando di non conoscere quali opere vi dovessero essere comprese, sostiene di non poter elaborare il progetto di restauro per il resto della facciata. Fa anche un resoconto dei numerosi e mal retribuiti incarichi che stava svolgendo per conto della Fabbriceria, fra i quali la "rilevazione planimetrica" della Basilica, la «compilazione del grande progetto di ristauro di oltre centocinquanta stabili della Amministrazione delle Rendite Capitolari per essere assunti dalla Fabbriceria in sostituzione dell'assegno fisso»[82]. E principalmente tiene a sottolineare: «Che in fine quel disimpegno non mai negletto né trattato superficialmente di tanti affari, dall'assegno fisso di Fiorini 350 ove eccettui le spese di cancelleria e quelle di trascrizione di atti e di un assistente talora per rilievi, che sono a mio carico, ove si consideri che mi rimangono appena £. 2,00 al giorno non essendo sufficienti all'alimento né per me né per nessun altro professionista, equità vuole che non debba essere vincolato a capricciose esigenze personali per dedicarmivi costantemente con abbandono di ogni altro mio affare, e quindi non esser per questo conveniente il farmi occupare di un lavoro che sarebbe inutile le quante volte non potesse essere completo»[83].

[81] ASVCGRSM, b. 21, lettera di Meduna, 10 novembre 1843.
[82] ASVCGRSM, b. 22, lettera di Meduna, 4 giugno 1844.
[83] *Ibidem*.

Chiede quindi che venga "revocato il rimarco" della Commissione nei suoi confronti e arrestata la campagna di diffamazione posta in atto nei suoi confronti da Angelo Minio: «a far sì, poi che nel suo particolare il Membro Sig. Minio si astenga dal pronunziarsi ovunque con verbali querele a mio carico per colpe supposte, e non mie, le quali voci senza influire nel buon esito dell'interesse dell'Amministrazione, ridondano a sensibile mio danno, e a far scemare il pubblico compatimento di cui mi procuro l'onore di non demeritare»[84].

I dissidi tra Minio e Meduna e le polemiche in seno alla Commissione ritarderanno per molti anni la conclusione di questi lavori, che col passare del tempo si trasformeranno sempre più nella totale demolizione e ricostruzione dell'intera facciata. Nel 1853 viene sciolta la Commissione Governativa da un provvedimento del 12 aprile della Imperiale Reggia Luogotenenza delle Province Venete, con una sibillina motivazione: «Le istruzioni che determinarono la sfera d'azione della Commissione medesima approvate dal posteriore Governativo decreto 21 aprile 1839 n. 12419, domandano delle modificazioni se non una correzione»[85].

I lavori dureranno ancora per un altro decennio, con varie sospensioni e riprese e con disparate licenze creative come quella dell'innalzamento e la variazione di forma delle coperture.

Nel 1862, dopo l'esilio di Meduna per motivi politici, quei lavori sono diretti dal fratello Tommaso con l'assistenza di Annibale Forcellini. La conclusione dei lavori di ricostruzione della facciata settentrionale avviene soltanto nel 1864, ricevendo il plauso della cittadinanza. In proposito è interessante riportare un seppur tardivo ripensamento di Federico Berchet, che da parte sua aveva tanto da farsi perdonare, in un saggio sui restauri della Basilica: «non si vide allora l'effetto crudo e tagliente delle venature diritte e cerulee della nuova fodera di marmo, né si rimarcò la profusione di pezzi rinnovati, che avrebbe potuto evitarsi tenendo in buon conto i levati, né si presentì che la falsa lucidatura sarebbe in pochi anni sparita, e che tutta la facciata sarebbe riuscita fredda e biancastra»[86] (figg. 86-90).

[84] *Ibidem*.

[85] ASVCGRSM, b. 31, I. R. Delegazione della Provincia di Venezia, 28 aprile 1853.

[86] BERCHET F., *I restauri moderni*, in *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia 1887-1902, p. 432. Si noti che alcune osservazioni sono molto simili a quelle di Ruskin rislaenti al 1845

Il "ristauro radicale della ruinante volta dell'Apocalisse"

Nel 1847, la Commissione governativa prende in esame il dissesto della volta dell'Apocalisse, già in passato oggetto di consolidamenti. In questa apparivano fenditure preoccupanti, un abbassamento del colmo, ed uno consimile del grande arcone a sostegno della cupola adiacente. Per studiare il caso la Commissione richiede a Meduna dei rilievi del dissesto e, addirittura, in una seconda fase, per analizzare meglio i difetti, anche la demolizione del mosaico che la decorava. Quel mosaico era opera di Francesco e Valerio Zuccato ed era stato realizzato nel 1563. Per avere un'idea precisa degli studi e delle opere preventivate su quella volta è opportuno riferirsi alla dettagliata relazione inviata dalla Commissione alla Fabbriceria della Basilica: «L'insigne Basilica Patriarcale di S. Marco, se come è noto, è ammirabile, e pel suo grande concetto, e per la singolarità di alcune sue parti, e per la ricchezza e pompositå dei marmi e dei mosaici, di cui è adorna, non sarebbe però da prendersi a modello, come ce lo dimostra l'esperienza, qualunque volta si dovesse porvi mano per risarcire alcune sue parti che abbisognano di ristauro per conto di esattezza e di sua ben intesa costruzione.

Per questo principale motivo, combinato agli inevitabili diffetti del tempo, rimarcansi gli avvallamenti, i cedimenti, i conseguenti strapiombi, li dissesti delle volte, i tanti sconcerti che anche all'uomo meno perito si affacciano al sol gettare uno sguardo sì all'interno come all'esterno di questo però sempre sorprendente monumento.

Ed è aggiunto pur tutto ciò, che... a vegliare sulla sua conservazione, oltre della sopraintendenza solerte di cotesta Spettabile e benemerita Fabbriceria, venne istituita questa governativa Commissione, la quale dei tanti bisogni in cui versa questo Tempio magnifico, combinando di moderare e ripartire la grave spesa che occorrerebbe pel suo generale riordinamento facesse tema alla superiorità di quelli a preferenza, che sono i più urgenti e che compromettter potessero la sussistenza di alcune sue parti, e con esse la pubblica sicurezza.

Di queste specie di disordini era da tanto tempo considerato il dissestamento della volta, corrispondente alla porta maggiore d'ingresso alla grande navata di mezzo, parte della quale costituisce uno degli arconi che sorreggono la prossima cupola, e nel di cui intradosso era rappresentato in mosaico di S. Giovanni che vede l'Eterno fra i sette candelabri, parte dell'Apocalisse. Non mancava la Commissione di prestare l'attenzione sua ad un oggetto tanto geloso ed importante. Fatta costruire un'armatura a bilancia si portava ad esaminare la volta nel sito di suo maggior difetto e conosciuta la depressione di essa alla chiave, le varie fenditure prodottesi nel mosaico, e lo spessore di detta volta alla stessa chiave, venne ritenuto bensì che il disordine fosse tale da dover divenire ad un provvedimento, ma che un momentaneo

sinistro non era temersi. Deliberavansi però nello steso tempo di far levare il mosaico mentre senza di ciò non si potevano ben conoscere i difetti, e studiare quindi il partito da prendersi per rimediarvi.

Praticata la rimozione del mosaico, com'è noto a cotesta Fabbriceria, che sino dal 16 dicembre dell'anno decorso abilitava questa Commissione ad ordinare la rimozione al mosaicista Moro, furono fatti eseguire i più esatti rilievi, in pianta, alzato e spaccato della suddetta mal affetta volta, colla guida dei quali venne dalla Commissione esaminata, specialmente nella parte stata scoperta dal mosaico.

Risultamento di tutte queste necessarie pratiche dovute premettersi al giudizio da esternarsi in argomento si è che oltre a quanto visibilmente ravvisavasi rispetto all'aver perduto essa volta l'originaria sua curva, sembrando ridotto l'intradosso, sì alla chiave, che per un tratto parte per parte in essa, orizzontale, per la lunghezza di Metri 3 si trovò ch'esso intradosso alla chiave ribassò disponendosi anzi in una curva in senso contrario, generando per tutta la superficie compresa nella lunghezza della volta, e nella detta larghezza, delle ramificate fenditure, per cui non combaciano alcuni dei mattoni, di cui la volta è composta, per non tutta la loro superficie, ma bensì in qualche punto superiore soltanto.

È vero che non di molta entità è il ribasso della volta alla chiave, è vero altresì che il disordine deve contar molti anni, e che fu pensato di contener la volta con allacciature di ferro, e di legname, ma non saprebbesi però con quanto sicuro effetto, in quanto il principio che dovevasi apporre un riparo che valesse a rendere immobili i piedritti, e rinfianchi, della volta, per evitare il più anche piccolo movimento, ciò che non potevasi ottenere certo specialmente dall'allacciatura poligona di legname, sì pella sua elasticità come per gli assettamenti di pezzi componenti le allacciature stesse. E di fatto ebbesi a rimarcare che in corrispondenza ad una di esse, l'estradosso dell'arcata ribassò oltre Centimetri 5, per cui è dimostrata anche l'inefficacia del riparo, non solo per avere il consolidamento assoluto della volta, ma neppur per evitare un ulterior movimento, e per conservarla nello stato suo attuale.

D'altro canto non può negarsi, che di un qualche ritegno, e contrasto, abbiano esse allacciature servito per evitare anche forse la rovina della volta. Ma se esso riparo è dimostrato insufficiente, se col maggior ribasso della volta alla chiave la sua condizione riesce pericolosa, quanto più che apertasi nell'intradosso, essendo la volta costruita in mattoni più facilmente potrebbe rovinare, è da sé manifesta la necessità di dover divenire all'esecuzione di un lavoro che valga a rimettere essa volta, se non qual'era al tempo della sua costruzione, almeno in stato d'una tranquillante solidità, senza ricorrere a precarie e sempre dispendiose operazioni…unanimi i Componenti del Consiglio deliberano di dover proporre l'immediata armatura della volta stessa e

la sua ricostruzione, non solamente della parte che visibilmente si riconosce dissestata, ma, altresì di tanta altra armilla parte per parte, che all'atto pratico sarà per occorrere, ove ottenere con una buona curva, se non potrà aversi perfettamente semicircolare la volta della dovuta solidità per cui saranno da ingrossarsi i rinfianchi, la di cui esilità può ritenersi per una causa del disordine, dopo il movimento dei piedritti, al quale specialmente devesi attribuire l'origine del dissesto di essa volta, ma che ora non appare che ulteriormente vi contribuisca.

Né a minor attenzione in prestar il corrispondente provvedimento, richiama l'arcata che ad essa volta susseguita e la separa da quella in cui in mosaico è rappresentato il paradiso. Anzi tanto più è necessario dover porre anche ad essa riparo, quanto per ciò che ravvisasi, non per altro domandata dal mosaico, le profonde apertesi fenditure sono obliquamente disposte alla direzione del raggio della arcata, ciò che fa temere un maggior pericolo di distacco, e caduta di quella sua parte sconcentrata, per cui con la suddetta volta sarà pure da armarsi essa arcata, ed eseguire il necessario provvedimento; provvedimento che consisterà nella ricostruzione di quella parte che sarà trovata in atto pratico di effettuarsi, non avendosi dati sufficienti per determinarla, per cui sì per essa arcata, come pella volta, intorno a cui trattasi superiormente, si riserva la Commissione di aggiungere quei maggiori provvedimenti che nella esecuzione dei lavori saranno trovati indispensabili.

Dall'esposto devesi quindi inferire, che antico è il disordine che scorgesi nella detta volta nell'interno della Basilica di San Marco in cui era rappresentata in musaico la visione di San Giovanni, come nell'arcata che la separa dall'altra dove è rappresentato il Paradiso che ad onta che sieno state praticate delle allacciature di ferro, e di legname a loro riparo, pure si scorsero indizii di maggior depressione alla chiave che coll'aggiunta di nuovi precari sussidi non vi farebbe che incontrare delle altre spese senza ottenere il vero consolidamento della volta ed arcata; ché per ottenere il lavoro veramente radicale, e di felice e sicuro risultamento, non si può diversamente proporre che la demolizione e ricostruzione di *tanta parte* della volta alla chiave, e dell'arcata quanto sarà trovato in fatto necessario per rimettere possibilmente la curva qual'era alla sua origine, e perché in forza del movimento dei piedritti non si potrà ottenere perfettamente la curva primitiva, a maggior ragione è necessario di ingrossare i rinfianchi, i quali, disposti in curva superiormente saranno prolungati sino alla chiave…Ma per praticare questi lavori, devesi premettere una robusta ed esatta centinatura, la quale sia atta a sorreggere la volta, ed alla sua origine verso la navata anche la cupola, che insiste su di essa. Per tali circostanze per dover lasciare sgombra la navata, e pella forma della pianta in quella situazione, ritiene la Commissione che, meno quelle piccole modificazioni, che soglionsi praticare per ottenere il migliore in quasi tutti i lavori all'atto della loro esecuzione, fosse da eseguire

quella rappresentata nella Tav. B. Per essa armatura, come dal cenno dei lavori da farsi, e dal calcolo sommario della spesa, sarà per occorrere la non ingente somma di £. 3.500. Prima però, come è da vedersi da ciascuno, è necessario di far rilevare i disegni di quella parte di mosaico che presumibilmente dovrà, in conseguenza di tale lavoro, venir demolito, e dove occorressero anche i cartoni.

La Commissione fattasi quindi carico dell'entità del disordine, e veduto che quantunque non vi siano indizii di un imminente pericolo di rovina, pure trattandosi che ribassata con dissesto e pur significante estesa alla sua chiave è la detta volta, che fessa è l'arcata che vi susseguita in direzione diagonale a quella dei cunei, che esili essendo i rinfianchi, ed insufficienti i presidi, in altri tempi applicati, non si saprebbe valutare fino a quanto durar potessero essa volta ed arcata nella condizione loro attuale, forse di solo equilibrio per forza di puro contrasto, e di coesione del cemento, e che la spinta della parte di essa volta alla sua chiave può considerarsi come quella di una dissestata, e ribassata piattabanda di tre metri, per cui esercita un potentissimo sforzo contro il restante della volta, è di deciso parere, che non vi sia *da dilazionare il ristauro di detta volta ed arcata*, ma anzi sia da affrettarne l'esecuzione, per cui viene interessata cotesta Spettabile Fabbriceria ad autorizzare di far eseguire immediatamente li disegni del mosaico da rinnovarsi, e nello stesso tempo di far approntare il legname e quanto occorre per eseguire la centinatura, e progredire di mano in mano sì questo, come l'altro lavoro di demolizione, e ricostruzione della parte di volta e dell'arcata; lavori tutti questi che sarebbero da eseguirsi in via economica, e valendosi dei probi e rinomati artieri, che sogliono con vero zelo e bravura prestarsi pei lavori di ristauro di questa sorprendente Basilica. Non ommette in fine di prevenire, che in considerazione dell'esposto disordine, si ritenne facoltizzata la scrivente ad ordinare gli occorrenti Quadroni alla Fabbrica Cervesato in Treviso... Firmato: F. Lazzari, A. Pigazzi, L. Zandomeneghi, A. Minio»[87] (figg. 91-93).

Nel 1852 si procede, dopo tanti rinvii, ad eseguire il puntellamento della volta, ed i lavori effettivi di demolizione e ricostruzione saranno condotti soltanto tra il 1857 e il 1859, sempre sotto la direzione di Meduna (*figg. 94-95*).

La realizzazione dei mosaici sarà svolta dalla ditta Salviati e C. di Venezia dal 1870 al 1874. In 16 articoli si stabiliva che la demolizione dei mosaici sarebbe stata preceduta da un accurato rilievo e da una "copia in colore" «per ripetere l'identica costruzione anche quanto ai caratteri dell'epoca» e che gli stessi avrebbero dovuto essere perfettamente imitati nei materiali «impiegando marmi e smalti dove prima si trovavano marmi e smalti». Nel

[87] ASVCGRSM, b. 25, Relazione della Commissione governativa alla Fabbriceria, 26 maggio 1847.

caso si dovessero eseguire brani non più esistenti, questi sarebbero stati realizzati attenendosi «al modo di costruzione dei prossimi mosaici o dei consimili». Si prescrivevano inoltre una serie di norme tecniche riguardanti la costruzione delle impalcature, la preparazione dei muri, la forma e il taglio delle tessere e la preparazione del cemento, con l'esclusione dello stucco ad olio.[88] I mosaici della volta dell'Apocalisse ricostruiti «in due arcate o sezioni dalla cupola dalla navata maggiore al grande finestrone dei cavalli» vengono collaudati e regolarmente approvati il 20 dicembre 1870 e il 23 aprile 1874 dalla Commissione della regia Accademia di belle arti[89], alla presenza di Meduna e del direttore della società Salviati: «La Commissione dopo di avere attentamente esaminato i prodotti lavori, tanto dappresso nelle armature che dal piano della chiesa, unanime convenne nel seguente giudizio: riconosce innanzitutto la Commissione la più scrupolosa fedeltà nella riproduzione dei cartoni tanto per il disegno che per il colore e l'effetto generale, anzi potrebbe dirsi che per finezza di toni e per splendidezza e varietà delle parti colorate il mosaico abbia più intonazione e splendore dei cartoni dipinti. La difficoltà di legare il mosaico nuovo all'antico (imperciocchè dei due gruppi presso l'imposta si conservano le metà inferiori) venne valorosamente superata, e quelle figure si presentano anche all'occhio più attento come tutte di un getto. Visti poi quei mosaici anche d'appresso, la Commissione ebbe a lodare la diligente e sincera esecuzione secondo le migliori regole dell'arte»[90]

Nella primavera del 1882, nel corso di un'ispezione ravvicinata alla volta che mostrava segni di ulteriori cedimenti, la Commissione di vigilanza, essendo stato montato un ponteggio, ha modo di accertare la presenza di estese velature sulla superficie del mosaico come se si fosse voluto supplire con la pittura alla mancanza di disegno e varietà di toni che gli smalti avrebbero dovuto presentare: «In estesi tratti del campo d'oro era pessimamente composto e in parte velato di giallo in parte lordo ed impiastricciato di materia bianchiccia come la malta; che nelle figure poi e massime nel panneggiamento del manto della Vergine l'effetto delle pieghe erasi voluto ottenere con grossolane pennellate di colore date ad arte bensì ma da mano anche inesperta e togliendo le quali compariva evidente la tinta sbiadita»[91]. Inter-

[88] ACSDGABA, I vers., b. 612, Sentenza della causa promossa… dalla Fabbriceria della Basilica di San Marco di Venezia… contro la compagnia *"The Venise and Murano"*, 15 giugno 1885.

[89] *Ibidem*, della prima Commissione facevano parte Pompeo Molmenti, Jacopo D'Andrea, Antonio Costa, Andrea Tagliapietra, della seconda Giulio Carlini, Iacopo D'Andrea, Guglielmo Botti.

[90] *Ibidem*.

[91] ACSDGABA, I vers., b. 612, Relazione della Commissione di vigilanza intorno ai mosaici eseguiti dalla Società Salviati, ora Compagnia Venezia-Murano, nella Basilica di San Marco, 9 settembre 1882.

pellati, il mosaicista De Vecchis e il professore dell'Accademia Bedini, escludono che una volta tolte le velature il mosaico possa apparire «netto e diligente». Al contrario, Meduna, che aveva diretto i lavori della ricostruzione della volta dell'Apocalisse e seguito la realizzazione dei nuovi mosaici, come testimone, ne conferma «la lodevole esecuzione». Le velature altro non erano che un espediente richiesto dalla Commissione di collaudo e sempre utilizzato per «coprire il bianco della cementazione fra i vari cubetti del mosaico… è naturale che quella coloritura precaria dovevasi togliere dopo breve tempo, affinché non fossero offuscati gli smalti dei mosaici. Ciò fu fatto e forse non abbastanza esattamente, talché potesse esservi rimasta qualche traccia che fu giudicata da taluni essere i mosaici dipinti invece che con smalti»[92]. Molmenti e D'Andrea, membri delle Commissioni che avevano effettuato il collaudo, confermano nel dibattimento di aver suggerito l'uso di velature per mimetizzare «le differenze dei toni causate dal nuovo all'antico»[93].

Da parte della Società Venezia-Murano si obietta che i mosaici erano già stati collaudati e non solo approvati ma anche lodati, che le velature di colore erano sempre state utilizzate per mascherare il bianco dello stucco che appare fra gli interstizi[94] e che «non si può supporre siano state date a caso, essendovi la forza, la tinta e la disposizione dove l'arte lo richiede» e che, in ogni caso era da dimostrare «che non sia lecito dare velature o tinte al mosaico, asserendo… che ciò anzi è conforme alle regole d'arte, e riferendosi in tale riguardo ad una conferenza del Boito»[95].

La richiesta della Fabbriceria di ricostruire i mosaici, perché oggetto di frode, viene respinta dalla società Venezia-Murano, dando inizio ad una lunga vertenza che si concluderà in prima istanza con la nomina, nel giugno 1885, da parte del Tribunale di Commercio di Venezia di una Commissione di periti perché «esaminino in ordine al contratto… i mosaici della volta dell'Apocalisse… definiscano quali tra detti mosaici o quali loro parti siano da rifarsi e ricostruirsi perché in contravvenzione ai citati contratto e capitolato ed alle regole dell'arte… indichino il procedimento per la nuova costruzione, il tempo per la medesima e la spesa che fosse da impiegarsi nella stessa, se questa non venisse effettuata dalla Società convenuta»[96].

[92] ACSDGABA, I vers., b. 612, Sentenza della causa promossa… cit.

[93] *Ibidem*.

[94] *Ibidem*. Quest'affermazione contraddiceva quanto stabilito all'art. 9 del contratto stipulato fra la Fabbriceria e la Società: «fu stabilita la forma dei cubetti costituenti il mosaico e cioè con lati divergenti e scabri affinché fra l'uno e l'altro vi penetri e s'insinui il cemento per contenerli, senza che per ciò nelle congiunzioni alla superficie abbiasi a riscontrare distacco né resti visibile la cementazione».

[95] *Ibidem*.

[96] *Ibidem*. I periti nominati sono «i signori prof. Bormia Pietro e prof. Ubizzi Giovanni di Roma, nonché il prof. Poggesi Angelo pure di Roma».

Dal 27 luglio al 4 agosto 1885 si svolgono i sopralluoghi dei periti, alla presenza di Pietro Saccardo nuovo proto della Fabbriceria e del direttore artistico della Società Venezia-Murano sig. Gianes. Le velature a tempera vengono lavate con «sapone e potassa… ma per il campo che era dipinto ad olio di dovette tentare di lavare la pittura con l'acido muriatico, benché anche questo fosse insufficiente tanto era tenace il colore»[97]. La relazione era corredata da disegni e calchi e descrive minuziosamente lo stato dei mosaici confrontati con i cartoni colorati, forniti dalla Fabbriceria, sulla scorta dei quali erano stati realizzati:

"Le due figure in adorazione della Croce",
«sono da rifarsi interamente perché non corrispondenti al bozzetto presentatoci, tanto per i caratteri, come per i contorni, per l'intonazione e pel chiaroscuro, ugualmente si dica per le nuvole che gli fanno da fondo, le quali mancano del giusto partito d'effetto. Questo musaico si è trovato tutto colorito perciò in contravvenzione all'art.15»[98] .

"Angeli genuflessi ai lati della Croce",
anche questi da rifarsi completamente perché trovati tutti dipinti e perché «tradita l'intonazione dei contorni, mancante il carattere e del tutto dissimili dai musaici antichi esistenti nelle pareti, ai quali gli esecutori dovevano ispirarsi»[99]. Sono ritenute accettabili le due teste di serafini «però sarà necessario intonare meglio il verde e rosso delle ali», e comunque l'intera composizione, a parere dei periti, mancava di prospettiva: «non essendosi sufficientemente tenuto conto dei piani generali, cioè la luce diffusa dappertutto e le ombre mancanti… più le stesse tinte usate per l'ombre dei panni degli angeli furono adoperate per l'aria e l'esecuzione si allontana troppo dagli apostoli, mentre dovrebbe essere identica, essendo tutta l'opera della medesima epoca e dello stesso autore; questi difetti più palesi appariscono esaminando l'opera dal piano della chiesa»[100]. Per rimediare a questi errori i mosaicisti avevano ricoperto di colore gran parte dell'opera «offuscando così la lucentezza degli smalti e contravvenendo all'art.15 del contratto. Si dirà che anche gli antichi hanno usato colorire i musaici, come abbiamo riscontrato noi stessi nella medesima volta e nelle figure degli apostoli, di più come anche al presente tanto in Roma che altrove si usa dare delle tinte ai musaici murati a calce, ma questo colore si usa darlo negli interstizi dei tasselli, ossia in quelle

[97] Ivi, *Relazione peritale sui mosaici realizzati nella volta dell'Apocalisse dalla Compagnia Venezia-Murano, prodotta dai Sigg. Bormia, Ubizzi e Poggesi in ordine alla sentenza 6 giugno 1885 del R. Tribunale di Commercio di Venezia*, 15 settembre 1885.

[98] *Ibidem*. L'art. 15 del contratto 10 novembre 1867 così recita: «restano assolutamente e rigorosamente vietate le coloriture generali o parziali dei mosaici dopo eseguiti, mentre la gradazione delle tinte e le sfumature devono conseguirsi colle diverse tinte del marmo e degli smalti da usarsi». ACSDGABA, I vers., b. 612, Sentenza della causa promossa… cit.

[99] *Ibidem*.

[100] *Ibidem*.

linee invisibili che a grande distanza non si vedono, ma che lasciandovi quel reticolato bianco della calce, ne indebolisce le masse delle ombre per cui si crede necessario farlo scomparire, avendo cura però il giorno dopo, cioè quando la calce ha assorbito il colore a fresco fra le connessure, di lavare bene i tasselli acciocché lascino vedere la superficie limpida e quale sia il carattere degli smalti e delle pietre, e il modellato; così hanno usato gli antichi in ogni epoca e così si usa nella presente, e così pure si è riscontrato nella volta di cui si tratta nelle figure degli apostoli fatte dagli antichi. Tutto ciò è bene diverso dalla coloritura adoperata in questi mosaici in questione»[101].

"Figura della Vergine",
«confrontata questa figura con l'originale, si è rilevato che nelle pieghe del petto non si è tenuto conto né della forma né del chiaroscuro. Nell'intero manto bleu si rilevano i medesimi difetti aggravati dall'essere stati nascosti dalla pittura, ad effetto di mascherare le pieghe che non infilano tra di loro…»[102].

"Figura del Salvatore",
viene ritenuta accettabile «Nell'intera figura il solo manto venne un poco alterato nell'intonazione, cosa che si ammette per farlo differire dal manto della vergine; solo si dovrà correggere il partito di nuvole dove posa la figura, non avendo interpretato il chiaroscuro»[103].

"Figura di S. Giovanni Battista",
occorre apportare delle modifiche: «nella testa scurire i contorni che descrivono la parte inferiore della barba e rinforzare lo sbattimento che la barba getta sopra il collo, rifare la gamba sinistra perché non proporzionata alla figura, essensodosi allontanati dalle proporzioni dell'originale, tanto per l'intelligenza che per il chiaroscuro; ciò si dica per il fianco destro. Le nuvole del qui descritto gruppo mancano del partito di effetto e dell'intonazione della pittura. Si dovrà correggere l'iride che è sotto il piede del Salvatore, perché non descrive bene il circolo, e per essere di un giallo disarmonico»[104].

"Angeli sopra la figura dell'apostolo S. Filippo",
«da rifarsi le teste… perché non corrispondenti all'originale pel carattere per l'ntonazione e perché mal disegnate… egualmente si dirà della testa dell'angelo sopra il S. Bartolomeo»[105].

"L'inferno",
«Si disapprova l'intiero restauro degli angeli n.1 e 2 come pure del gruppo dei dannati n.3 perché peggiore di tutti gli altri restauri, non affatto corrispondente al cartone tanto pel disegno che per l'intonazione; più si rinvenne

[101] *Ibidem*.
[102] *Ibidem*.
[103] *Ibidem*.
[104] *Ibidem*.
[105] *Ibidem*.

questo lavoro tutto dipinto allontanandosi dalle belle figure antiche, delle quali si doveva imitare l'intelligenza e la bella esecuzione…»[106].

"Fondo dorato",
«Nell'esame fatto del fondo dorato si è trovato che questo fu impiastrato con colore ad olio, onde nascondere le mancanze delle cartoline e degli altri difetti dei tasselli, più nel murare le varie frazioni del campo vi lasciarono alcune lacune della larghezza di più millimetri di cemento, cosa non ammissibile, per cui si crede necessario che si debba togliere il colore dai tasselli imbrattati e sostituirvi i dorati non difettosi, come ancora si debba mettere il dorato nei vuoti riempiti di cemento… »[107].

Si lodano invece i restauri della figura di S. Giovanni «come gli altri ristauri fatti antecedentemente cioè tanto quelli imitanti la maniera greca, come gli altri di epoca più avanzata nell'arte; anzi non si sa comprendere come avendo cominciato il lavoro con tanto impegno, abbiano in questa parte affidata l'esecuzione a persone affatto digiune di cognizioni artistiche, mentre avevano tanti esempi di belle figure, eseguite con molta intelligenza,e che i restauri si dovevano legare con la grande composizione intieramente vergine, e formare così un insieme che ricordasse l'opera della mano del grande artista…»[108].

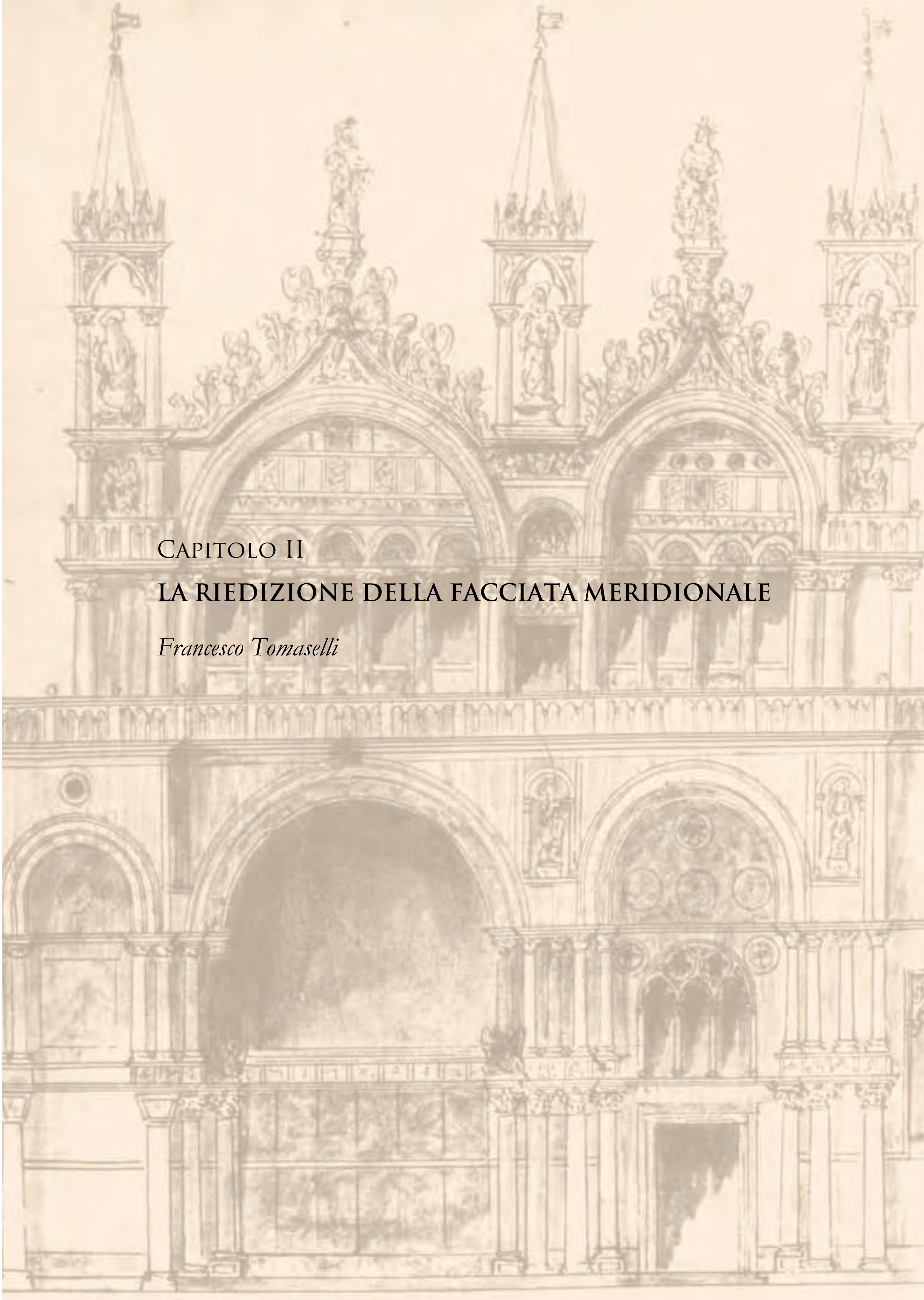
I periti concludono la relazione affermando di non essere di loro competenza stabilire chi abbia eseguito le coloriture, entrare nel merito dei giudizi espressi dalle Commissioni di collaudo, o accertare chi fossero stati gli artefici delle composizioni musive, ma queste sicuramente non erano state realizzate a regola d'arte: «Scopo del ristauratore musaicista è quello di saper bene imitare lo stile dell'opera da ristaurare: quando risulta che mancano le cognizioni dell'arte e non si sa interpretare lo stile, vuol dire che l'opera è stata affidata ad un operaio e non ad un artista»[109].

La vicenda si concluderà nel 1889 con una transazione[110]. La Compagnia avrebbe apportato le modifiche descritte nella relazione dei periti, ma restava "assolta" «dal dover rimediare ai difetti che secondo la perizia presentereb-

[106] *Ibidem*.
[107] *Ibidem*.
[108] *Ibidem*.
[109] *Ibidem*.
[110] L'Avvocatura Erariale generale, su richiesta del Ministero della pubblica istruzione, suggerisce ai difensori della Fabbriceria, che non si mostrava propensa ad una transazione, avendo già al suo attivo due sentenze favorevoli, l'opportunità di raggiungere un accordo extragiudiziale: «Ottima la causa della Fabbriceria, nel suo complesso di fatto, zoppica in diritto, poiché mal può parlarsi di dolo quando il torto è su per giù pari fra chi condusse male i lavori, e chi per la Fabbriceria li collaudò senza un serio esame. La vittoria di Tribunale e di Corte d'Appello potrebbe assai facilmente non essere seguita da quella di Cassazione». ACSDGABA, I vers., b. 612, Avvocatura Erariale, 25 giugno 1888. La transazione porta la data del 13 febbraio 1889.

bero le nubi ed altri accessori della prima fra le dette composizioni (nel mosaico rappresentante la preparazione del trono); dal dover rifare tre teste di angeli e porzione di una quarta in una delle composizioni laterali e secondarie; dal dover rimediare ai difetti del campo d'oro nella visione dell'Apocalisse»[111]. L'esecuzione dei nuovi cartoni viene affidata, su proposta di Federico Berchet, al pittore Ermolao Paoletti[112] (figg. 96-100).

[111] Ivi, Prefettura di Venezia, 2 agosto 1886.
[112] Ivi, Estratto della seduta della Commissione di vigilanza ai restauri della Basilica di S. Marco, 24 giugno 1889.



Capitolo II

La riedizione della facciata meridionale

Francesco Tomaselli

Lo stato di conservazione della Basilica secondo la relazione di Selvatico e Foucard

Nel 1859 si pubblicava a Milano, a cura dell'architetto Pietro Selvatico (1803-1880), presidente dell'Accademia di belle arti, con l'assistenza del paleologo Cesare Foucard (1825-1892), un libro che ha per titolo *Monumenti artistici e storici delle provincie venete.* Si tratta di un primo rapporto commissionato dal governo austriaco, che intendeva, con una "Commissione per la statistica dei monumenti", fare una ricognizione sullo stato di conservazione del patrimonio architettonico di maggiore interesse, per avviare un piano di conservazione[1].

Onde poter avere notizie sulla situazione precedente allo svolgersi delle opere di restauro successivamente criticate, è utile riportare una dettagliata descrizione delle criticità riscontrate dai due esperti nel 1859 nel capitolo *Proposte per la conservazione e custodia*. Questa relazione è molto interessante perché vi si trovano gli orientamenti culturali dominanti tra gli architetti di quel tempo in Italia nei confronti del restauro, e gli elementi essenziali che hanno guidato il progetto di demolizione e ricostruzione della facciata meridionale. I molteplici pareri espressi nella relazione sono diventati i riferimenti messi in pratica in seguito nella realizzazione progettata e diretta da Meduna. In merito al proto della Fabbriceria, si deve notare che Selvatico non lo riteneva all'altezza per un progetto complesso come quello che si stava delineando per la facciata meridionale, perché, scavalcando il suo ruolo, suggeriva di bandire un concorso per reclutare valenti architetti esperti nel restauro. Queste sono le note pubblicate dalla Commissione: «La parte più minacciata della chiesa è tutta la fronte respiciente il mezzodì. I guasti si mostrano gravissimi, più che in altro sito, entro alla cappella detta della Madonna della Scarpa, la quale presenta fessi e spostati gli stipiti della porta guidante al battistero, rotto il muro in più luoghi da fenditure longitudinali profonde, e camminanti dall'alto al basso; malconcio quello ad oriente, e sconnesse o logore tutte le impellicciature; senza dire de' mosaici, anch'essi in pessimo stato. Tutto questo avviene, perché il lato a cui questa cappella è confine, manca di quelle costruzioni circolari interne le quali, come si è detto, servono di contrafforte al lato del Nord, e lo rendono men debole di questo del mezzodì. Di più in quel lato settentrionale, la decorazione della facciata si eleva sopra pilastrate di muro che, racchiudendo fra loro gli archi, servono di controspinta alle muraglie dell'esonartece, e unendosi a questo, giovano a contenere bastevolmente le spinte delle volte e delle cupole della chiesa.

[1] La ricerca che probabilmente avrebbe dovuto continuare, presenta solo quattro casi: *Basilica di S. Marco in Venezia*; *Duomo di Murano*; *Palazzo della Ragione, detto la Basilica*, *in Vicenza*; *Cappella del Mantegna nella chiesa degli Eremitani di Padova*.

In seguito a danni che si manifestarono nel 1452 fu necessario contraffortare questa parte dal cominciamento della porta della Carta, all'angolo respiciente il Palazzo Ducale.

Se la costruzione fosse eguale dall'altra parte di mezzodì, nessun dubbio che non sarebbero da lamentarsi i guasti numerosissimi che la rendono pericolosa. Converrebbe dunque, a nostro parere, avanzare tutta la decorazione della facciata di mezzogiorno sopra pilastrate eguali a quelle dell'altra a settentrione. Operazione in vero dispendiosa, ma non difficile, e neppure compromettente il carattere attuale della decorazione, perocchè non sarebbero da levarsi che i marmi per quindi rimetterli identicamente sui massi di muratura di nuova costruzione. La sola parte che dovrebbe soffrire un'alterazione è quella specie di facciata cieca che sta addossata al retro altare della cappella Zeno o della Scarpa. Ma in tale riforma non ci sarebbe che da guadagnare pel carattere della facciata, sendochè quell'addossamento è un'architettura lombardesca assai gretta, aggiunta nel secolo XVI, e che dissuona collo stile orientale della restante chiesa.

La riparazione qui proposta sarebbe rimedio radicale, e forse varrebbe a preservare il monumento da rovine che, senza mezzi energici e pronti, va ad incontrare sicuramente.

Meno dispendioso e più agevole sarebbe un altro provvedimento, ma è da premettersi che varrebbe soltanto ad impedire pel momento la minaccia di caduta, ma non a levarne le cause. Consisterebbe tale ripiego (che con tal nome soltanto conviene chiamarlo) nel porre due grosse e ben salde catene di ferro, le quali pigliassero dalla colonna in angolo a mezzodì, e scorrendo lungo la muraglia, si addentellassero a quella d'andito del Palazzo Ducale. Né ciò basterebbe. Ci vorrebbero altre catene che legandosi alla predetta, rattenessero le spinte di tutta la facciata al punto prospettante le due colonne *acritane* ove la muraglia fa ventre, e minaccia danni maggiori. Tali seconde catene dovrebbero essere raccomandate alla muraglia interna della chiesa, lo che però porterebbe la conseguenza che si vedessero entro il battistero, cosa sconcissima.

Il pericolo incontestabile, la difficoltà di toglierlo senza guastare il carattere della chiesa, e la somma importanza del monumento, ci guidano a pensare che, a guarentire la scelta del migliore fra i partiti nel risarcimento accennato, a togliere al Governo gravissime risponsabilità, converrebbe aprire un *Concorso* a cui potessero presentarsi valenti architetti abili nel ristauro di antiche fabbriche. Nel programma per tale concorso dovrebbero essere specificate le circostanze attuali della insigne fabbrica, e venire proposto un largo premio chi offerisse *il migliore modo di ri1arcirla radicalmente, senza toglierle il suo carattere architettonico.* Gli elaborati di concorso dovrebbero venire corredati da tipi e da limpide dimostrazioni, per tutto quanto concerne la parte costruttiva e statica, ed anche per ciò che si riferisce al dispendio.

Ma oltre a questi provvedimenti, che a parer nostro, sono i più essenziali, e quelli che domandano misure più pronte altri son reclamati dalla Basilica Marciana, i quali qui riassumiamo a maggiore intelligenza, per sommi capi.

1° Conviene ristaurare molti fra i mosaici antichi, o perchè rovinosi, o perchè rattenuti alla muraglia da sconci arpioncini di ferro o rame, già mezzo ossidati, e che presto non potranno più fungere l'ufficio loro.

2° Conviene rinovare, per due terzi almeno, il lastrico d'opera tessullare rotto o sconnesso, o male risarcito.

3° Conviene ristaurare i capitelli logori o smussati, rinovando quelli il cui marmo sofferì una specie di calcinazione che rende impossibile il farvi aggiunte. Lo stesso dicasi delle basi, molte delle quali sformate.

Onde riuscire a queste riparazioni, col miglior buon effetto, e colla minore spesa possibile, pare a noi che tornerebbero necessarj i provvedimenti seguenti.

Rispetto a' Mosaici – Stipendiare due abili mosaicisti perché, levati in prima i cartoni all'acquerello dei mosaici guasti, li rimettessero, serbando l'antico carattere.

Rispetto al Lastrico – Farne la riparazione un pezzo all'anno, ma sopra un generale riordinamento prestabilito, siccome fu proposto da una Commissione accademica coll'atto già citato.

Rispetto ai Capitelli – Seguitare l'esempio delle grandi basiliche del medio evo, tenendo salariati uno o più scultori ornamentali, che di continuo lavorassero a risarcire tutti gli ornamenti in marmo già guasti, o che vanno guastandosi.

Un dispendio rilevante domandano pure le impellicciature delle muraglie che, specialmente nello interno dell'esonartece e della Cappella Zeno o della Scarpa, presentano rotture molte, spostamenti, e in fine sfacelo, perché rattenute soltanto da innumerevoli arpioncini di rame che fanno il più brutto vedere, e non sono che temporario rimedio. A questo sconcio dovrebbesi pensare però, dopo che si fossero ristorate le altre parti essenziali della chiesa che si legano all'ossatura. Il rinnovamento di un'impellicciatura non è che una quistione economica, l'arte non c'entra. S. Marco poi ha un bisogno non meno importante di tutti gli accennati, ed è quello di essere meglio custodito di quanto adesso non sia.

Servendo questa chiesa per tutte le sacre funzioni più cospicue, viene spesso apparecchiata a festa o a mortorio. Nell'uno e nell'altro caso si dispongono drappelloni intorno agli archi delle due navi, e invece di attaccare que' drappelloni a cerchietti di legno appositamente preparati, si fermano con bullette ai mosaici. Di conseguenza molti di quelli del manto intradossale degli archi, son rotti.

Del pari molto soffre danno il pavimento nei giorni in cui a cagione di solenni mortorj, si alza uno sdruscito catafalco di legno, il quale col pesante

legname spezza o sconnette le piccole pietruzze.

La fabbrica poi riceve scosse fatali, ogni volta che dinanzi al Molo si sparano artiglierie. Converrebbe rinnovare la disposizione emanata dalla Repubblica nel 15 maggio 1648, e nuovamente imposta nel 19 agosto 1649, ordinando che in vicinanza a S. Marco non ci fossero mai scariche di cannoni e moschetti.

Inoltre è da impedirsi che le preziose cappelle di Sant'Isidoro, della Madonna della Scarpa e del battistero, sieno dagli inservienti della chiesa serbate a contenere legnami, sedie, arredi d'ogni sorta pesantissimi, che sconciano spesso ed il lastrico e le pareti.

Attualmente per altro, il bisogno maggiore di questo prezioso monumento è quello di consolidarne le parti organiche minaccianti rovina. Provveduto radicalmente a queste, tutto il resto è quistione di tempo e di denaro»[2].

Il "plauso generale" per il restauro della facciata meridionale

Il successo ottenuto da Meduna e dalla Fabbriceria con i lavori di ricostruzione della facciata settentrionale, fa trovare il giusto entusiasmo per continuare il rifacimento delle coperture e per dare inizio anche al restauro di quella meridionale, nella quale si lamentano diffusi dissesti delle strutture e un avanzato degrado delle decorazioni marmoree[3].

Nel corso dei lavori s'impone anche il rinnovamento completo della cappella Zeno e di parti delle strutture del Battistero, in cui vengono sostituiti i muri e le volte con i relativi mosaici[4]. Nella ricostruzione si apportano delle modifiche al prospetto alterando i precedenti rapporti dimensionali e, tra l'altro, non viene più ricostruito il cosiddetto retro altare della cappella Zeno,

[2] FOUCARD C., SELVATICO P., *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano, 1859, pp. 63-66.

[3] Cfr. VIO E. *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche*, in VIO E., LEPSCHY A., *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, Venezia, 1999, pp. 79-141; PRETELLI M., *Basilica di San Marco a Venezia; restauri di Giovan Battista Meduna, 1853-1875 e Pietro Saccardo 1878-1890*, pp. 89-109, in DI BIASE C. (a cura di) *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, Milano, 2003; TOMASELLI F., *Le prime sperimentazioni nell'impiego dei fluosilicati per il consolidamento dei marmi della Basilica di San Marco a Venezia*, in DALLA COSTA M., CARBONARA G. (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura: saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano, 2005, quest'ultimo saggio per la continuazione dei lavori diretti da Saccardo; TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta (J. Ruskin 1845)*, in SETTE M. P., CAPERNA N., DOCCI M.; TURCO M. G. A. (a cura di), *Saggi in onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007.

[4] La cappella è stata realizzata nei primi anni del Cinquecento, chiudendo la "porta da mar" non più utilizzata, per ospitare le spoglie del cardinale Zeno.

che eccedeva dal filo della facciata. Non viene più proposto quel contributo aggiunto nei primi anni del Cinquecento, per ripresentare lo stesso "carattere" tipico e schietto della facciata settentrionale, già ricondizionata secondo lo stile medievale, e togliere così quella che era considerata una sconcezza: «quella specie di facciata cieca che sta addossata al retro altare della cappella Zeno o della Scarpa. Ma in tale riforma non ci sarebbe che da guadagnare per carattere della facciata, sendochè quell'addossamento è un'architettura lombardesca assai gretta, aggiunta nel secolo XVI, e che dissuona collo stile orientale della restante chiesa»[5].

Nella facciata Sud si evidenzia una situazione fortemente compromessa «Da per tutto veggonsi in queste parti, impellicciature frantumate che reggono solo perché ancora sussistono brutti arpioni di ferro o rame, già mezzo ossidati dalla umidità. Da per tutto vi sono colonne spezzate, capitelli di prezioso lavoro bizantino privi di volute e di fogliame. Da per tutto basi logore dal tempo»[6]. Sono le parole della relazione di Pietro Selvatico che dimostrano quanto fosse tenuta in conto l'unità dello stile e quanto fosse deprecabile ogni aggiunta che ne alterasse le tipiche peculiarità, in questo caso fortemente rappresentative dell'arte bizantina. Il giudizio espresso da Selvatico sulla riuscita del restauro della facciata settentrionale è a dir poco lusinghiero e consente di riconoscere le precise connotazioni dell'idea di restauro come ripristino in stile, dominante in quel periodo e costantemente messa in pratica.

Un primo progetto definitivo del 1863 è approvato nel 1865 ma il cantiere inizia effettivamente ad essere operante, per una prima fase, solo nel 1868 dopo varie controversie tra la direzione dei lavori e l'impresa appaltatrice Dorigo che dureranno per tutto il periodo dell'esecuzione delle opere ed oltre, riferite alla stipula di ben quattro contratti a cui si aggiungevano nuovi interventi imprevisti, emersi durante lo svolgimento delle opere. L'impresa lamentava «che havvi sostanziale mutazione in confronto al progetto originario e al contratto, perché invece del ristauro generale della facciata meridionale, che da quelli si contemplava, occorse la totale demolizione della stessa e di parte della facciata principale»[7]. L'ammontare dei lavori alla fine è valutato cinque volte più grande di quanto preventivato nella prima perizia e all'impresa, infine, viene liquidato l'importo di 267.000 lire, a cui si aggiungono altre 28.000 lire ottenute dopo vari ricorsi, verifiche e collaudi.

Per lo sviluppo di questa ricerca è indispensabile individuare il tipo e l'entità dei lavori svolti, perché proprio intorno a questi lavori, quasi inaspet-

[5] FOUCARD C., SELVATICO P., *Monumenti artistici e storici* …, op. cit., p. 47.

[6] Ivi, p. 61.

[7] VIO E. *Il cantiere marciano*…, op. cit., p. 115. Al tempo in cui è stato scritto il saggio, l'autore era l'architetto proto della Fabbriceria di San Marco, i documenti citati sono custoditi nell'archivio della stessa.

tatamente, si svilupperà, dilagando in campo internazionale, la polemica che provocherà riflessioni profonde intorno alla maniera di intendere il restauro. Per la prima volta, energicamente, viene messa sotto accusa la concezione del restauro concepita come totale "resurrezione" dei monumenti, per la quale era legittimo togliere e aggiungere a piacimento, con un'unica regola: il rispetto dello stile di riferimento o come più spesso si diceva il "carattere" dell'impianto originario da riportare al suo "antico splendore".

Come si potrà constatare in seguito, sembrerà affermarsi l'ideale di autenticità derivato dalle considerazioni più volte enunciate da John Ruskin (1819-1900). Il rispetto per le preesistenze, la vetustà dei materiali e la patina del tempo potranno sembrare ormai un comune obiettivo da raggiungere, al quale tutti si diranno pronti ad aderire senza remore; ma non tutti saranno effettivamente convinti e sinceri. Nel periodo in cui scoppia la polemica che coinvolge con passione, chi non si allineava rischiava di restare emarginato. Il "restauro alla francese" ispirato dalle opere di Viollet-le-Duc, poteva sembrare definitivamente superato, ma era troppo ambizioso supporre che un tale radicale cambiamento avvenisse in maniera così repentina.

Nella documentazione consultata, gli interventi nella facciata meridionale sono distinti secondo i luoghi in cui si sono svolti. L'apparecchio murario della facciata meridionale che prospetta sulla Piazzetta verso il canal Grande, la cappella Zeno, una parte considerevole del Battistero ed una porzione della facciata occidentale prossima allo spigolo Sud, vengono completamente demoliti per essere in seguito ricostruiti.

Con la demolizione della muratura viene raggiunto il sistema delle fondazioni, composto da una palificazione con tronchi di pioppo sormontati da due strati incrociati di tavoloni di quercia che reggevano cinque strati di pietra d'Istria. I provvedimenti per il consolidamento della fondazione sono realizzati con l'infissione di 1500 pali per costipare il terreno occupando una superficie maggiore rispetto alla precedente di altri 120 metri quadrati. La nuova muratura viene ricostruita di maggiore sezione rispetto alle previsioni del primo progetto, avanzando verso la piazza (figg. 101-102). La pavimentazione esterna viene completamente rinnovata dall'impresa Dorigo e quella interna dalla ditta Salviati.

Le variazioni apportate nella facciata meridionale dai progetti di Meduna, che di seguito si elencano, sono considerevoli. Le ricerche condotte per questo studio mettono però in evidenza una serie di modifiche che non erano ancora state individuate prima. Alcune importanti mutazioni non erano state notate nemmeno da attentissimi osservatori come Zorzi, lo stesso Ruskin e le delegazioni della S.P.A.B. Pietro Selvatico, o le varie Commissioni che si sono avvicendate. Si tratta di macroscopiche alterazioni delle proporzioni del prospetto Sud che è facile individuare da un confronto tra i rilievi eseguiti da Antonio Visentini nel 1761, con il disegno della facciata meridionale esegui-

to dallo stesso Meduna (o Antonio Pellanda?) subito dopo la fine dei lavori alla fine del 1876. Ulteriore riprova si ottiene anche dall'analisi del rilievo di Ettore Pedon, prodotto negli ultimi anni del 1800, dopo la ricollocazione degli elementi della cappella Zeno che erano stati rimossi. Il confronto tra il rilievo prima del restauro e quelli successivi svela che sono state aumentate le dimensioni in larghezza dell'arcata in corrispondenza del Battistero. Si tratta di circa un metro e mezzo di differenza che è facile rinvenire ai lati del portale del Battistero, e della sovrapposta finestra, che prima erano perfettamente aderenti ai pilastri e poi ben distanziati. La differenza si nota anche nella distribuzione delle decorazioni con tondi di porfido e serpentino poste nella parte superiore dell'arco, che prima apparivano a contatto e poi distaccate tra loro e nei confronti della ghiera. Simili mutazioni ha subito anche il corrispondente arco del secondo ordine che è stato allargato proporzionalmente, forse anche più del dovuto. A prima vista la compensazione per le nuove proporzioni sembra sia stata operata dal lato del Tesoro, ma lo spazio disponibile non era sufficiente, quindi si deve ipotizzare che tutte le dimensioni sono state alterate, sia a destra che a sinistra della parte in cui risultano più evidenti. Si deve ancora notare che la finestra rettangolare del Battistero è stata accorciata lievemente e trasformata in bifora gotica (figg. 103-106).

Per uniformare la decorazione alle altre facciate e particolarmente a quella settentrionale, Meduna fa realizzare ex novo le «banchine inferiori», una sorta di zoccolo marmoreo costituito da lastre di marmo di piccole dimensioni a cui è sovrapposto il «basamento», una base modanata ed una «fascia», anche queste di marmi orientali riciclati dalle demolizioni. Per compensare l'innalzamento provocato dalle decorazioni introdotte vengono accorciate tutte le colonne e nello stesso tempo "pulite" con una energica «pomiciatura». Molti capitelli di cui si giudicava compromessa la composizione scultorea, vengono rimpiazzati da copie, gli altri puliti e sottoposti a «lavaggio di potassa» (figg. 107-110).

La rinuncia alla ricostruzione del retro altare della cappella Zeno non era prevista nei primi progetti ma si aggiunge ad una variante elaborata da Meduna ed approvata il 3 giugno del 1871. Dopo lo smontaggio, le componenti erano state trasferite nella vicina chiesa di San Basso che fungeva da deposito di materiali della Fabbriceria. Alcuni pezzi, quando si decide di non rimontare gli elementi vengono segati e reimpiegati per le nuove decorazioni marmoree. Al posto del retro altare, Meduna fa realizzare una fodera che si sarebbe voluta comporre con marmi orientali introvabili in quel momento. Di conseguenza ci si accontenta di sistemare dodici lastre di marmo verde di Susa, disposte su due file sopra la nuova banchina, inquadrate da una cornicetta di marmo bianco.

Le lastre di marmo bianco provenienti dall'isola di Proconneso, sono state sostituite con elementi con venature più appariscenti disposte verticalmen-

te. Moltissime decorazioni si sostituiscono in tutta la facciata, come quelle della porta del Battistero, in cui si applica una nuova fascia di marmo rosso orientale, ricavato segando in lastre alcune delle colonne dismesse.

I fregi e i grandi dadi interposti tra le colonne sono rinnovati totalmente mutandone le dimensioni per adattarle alle nuove proporzioni ottenute nella facciata settentrionale. Lo stesso trattamento è riservato alle cornici sia del piano terreno che di quello che spicca dalla loggia. La loggetta d'angolo subisce lo stesso destino del resto della facciata meridionale ma con l'aggravante che essendo elemento di raccordo con la facciata occidentale, quella principale, nel confronto con questa, evidenziava le forti differenze di quote che si erano generate con le trasformazioni introdotte da Meduna.

L'apparato decorativo denominato «coronamento gotico» posto sopra i due arconi superiori, subisce un completo rinnovamento. Le modanature si replicano con pezzi di marmi orientali posseduti dalla Fabbriceria e con alcune vecchie colonne dismesse in altri tempi e segate per riprodurre le cornici. Pure i tre baldacchini, le cuspidi e molte delle statue vengono rifatte, imitando quelle preesistenti. In particolare per questo ultimo intervento, in seguito, ci si accorgerà che Meduna, collocando questi ultimi elementi in posizione perpendicolare al suolo, era incorso in un errore ritenendo che prima fossero leggermente inclinati verso la piazza per un presunto cedimento. Si svelerà più tardi, secondo l'ipotesi di Pietro Saccardo (1830-1903), rappresentante della Fabbriceria e nuovo proto, che l'inclinazione soppressa rappresentava un artificio prospettico per correggere la visuale che dal basso le faceva apparire piegate verso l'interno.

Nelle parti di muratura ricostruite dopo le demolizioni vengono poste delle catene di ferro distribuite nel primo e nel secondo ordine, con uno schema che attraversa le strutture murarie sia in senso longitudinale che trasversale (figg. 111-115).

La più grande parte dell'apparato decorativo marmoreo è sostituito da nuovi inserti di marmi orientali conservati nei depositi della Fabbriceria o tagliando le lastre preesistenti per raddoppiarne la superficie. Molte decorazioni marmoree sono ottenute segando le colonne dismesse per ottenere inserti rettangolari o tondi. Alcune lastre sono tolte dalle parti più alte del rivestimento delle pareti esterne del Tesoro e sostituite con inserti di minori dimensioni (figg. 116-118).

Le composizioni a mosaico, sia della cappella Zeno che di considerevole parte del Battistero sono rinnovate completamente. Delle zone demolite, si salvano soltanto alcuni brani di mosaico per iniziativa personale del disegnatore Antonio Pellanda, poi, solo in parte, ricollocati alcuni anni più tardi,

sotto la direzione di Pietro Saccardo, prendendo il posto dei mosaici ripristinati precedentemente[8] (figg. 119-134).

Le prime impressioni generali dopo la conclusione del restauro della facciata meridionale, nel 1875, sono assolutamente positive e confermano una prassi operativa che era diretta alla ricreazione di modelli simili a quelli presunti originari, di tutte le parti di un'architettura, perseguendo un principio di gusto estetico molto spesso associato o solo mascherato da una necessità di carattere statico, in nome della quale era tollerata ogni tipo di sostituzione in stile e a qualunque prezzo. Il concetto di autenticità nel campo dell'architettura era prevalentemente attribuito al messaggio iconico e soprattutto simbolico di cui l'opera d'arte restaurata doveva essere veicolo. Non era la materia a dovere essere conservata ma la figuratività dell'opera compositiva come rappresentazione esemplare di un'epoca passata apportando, come si è dimostrato, anche le correzioni ritenute più opportune. Per raggiungere questo obbiettivo l'operazione di restauro procedeva in perfetta armonia con la messa in atto di radicali liberazioni, guidate da uno scontato giudizio di valore, delle architetture ritenute originarie da tutte le stratificazioni ed alterazioni che ne avevano offuscato l'immagine primitiva. A Venezia si possono trovare molti esempi precedenti al nostro in cui la cultura del ripristino era stata la protagonista di tante operazioni di restauro come ad esempio quella, sicuramente emblematica e tra le ultime in ordine di tempo, del Fondaco dei Turchi, che su progetto dell'architetto Federico Berchet, nel 1869, riconsegnava alla città un monumento completamente ricostruito con nuovi materiali, e quindi manipolato, ma sicuramente appagante dal punto di vista estetico[9] (figg. 135-137).

[8] Le notizie riportate in merito ai lavori svolti per il restauro della facciata meridionale sono tratte da vari documenti, verbali di constatazione, perizie giurate per le controversie con l'impresa appaltatrice. Una sintesi delle opere in VIO E., *Il cantiere marciano*…, op. cit., pp. 113-119.

[9] Tra gli altri restauri eseguiti in quegli anni a Venezia vanno ricordati: teatro di San Moisè, Ca' Foscari, fondaco dei Tedeschi, magazzini del sale, albergo Danieli, chiesa di San Luca, chiesa di San Girolamo (Meduna), Ca' d'Oro (Meduna), palazzo Zeno. Per un approfondimento cfr.: VASSALLO E., *Materiali per il progetto di restauro conservativo del Fondaco dei Turchi a Venezia*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di CASIELLO S., Napoli 1992, pp. 203-238; CODELLO R., *La ricostruzione del Fondaco dei Turchi in Venezia*, in FIENGO G., BELLINI A., DELLA TORRE S. (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano, 1994, pp. 313-350; MARETTO R., *Venezia*, Genova, 1969; ROBOTTI C., *Le idee di Ruskin ed i restauri della Basilica di San Marco attraverso le "Osservazioni" di A.P. Zorzi*, in "Bollettino d'Arte" del Ministero per i beni culturali e ambientali, nn. 1-2, 1976; BOSCARINO S., *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero. Il problema dei restauri della Basilica di San Marco,* in "Psicon", n. 10, gennaio-marzo 1977; ROMANELLI G., *Venezia Ottocento:...*, op. cit.; DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento…,* op. cit.; DALLA COSTA M., *Restauro, conservazione e manutenzione. I temi di una polemica ai restauri dell'Ottocento nella Basilica di San Marco*, in "Restauro e città", nn. 3-4, 1986; BOSCARINO S., *Il cosiddetto restauro del Fondaco dei Turchi a*

Il restauro concepito come ripristino stilistico era una pratica comune; lo si intendeva alla stessa maniera in tutta l'Europa e tranne qualche voce di dissenso, che si era levata principalmente dalla Francia e dall'Inghilterra, l'orientamento generale (con qualche differenza) era univoco e riconoscibile nelle definizioni di Quatremère de Quincy (1755-1849)[10] e di Viollet-le-Duc (1814-1879)[11], unanimemente accettate e messe in pratica.

Venezia, in "Restauro e città", nn. 3-4, 1986; PERTOT G., *Venezia "restaurata"...*, op. cit.; LA REGINA F., *Come un ferro rovente, cultura e prassi del restauro architettonico*, Napoli, 1992, pp. 75-88. Non è differente il clima culturale nel resto d'Italia, confermato da studi più o meno recenti come il volume di MIARELLI MARIANI G., *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Roma 1979, o sempre di MIARELLI MARIANI G., *Alfonso Rubbiani; un pretesto per alcune considerazioni sul restauro architettonico*, in BERTELLI L., MAZZEI O. (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, Milano, 1986, pp. 351-367; negli atti dello stesso convegno segnalo anche la relazione di SETTE M. P., *"Restauratori" bolognesi in Toscana*, pp. 337-349. Per un panorama più ampio cfr. CAPPONI C., DELLA TORRE S., *La Basilica di S. Ambrogio in Milano*, pp. 181-244; CASIELLO S., PICONE R., *Il restauro ottocentesco di S. Domenico Maggiore a Napoli*, pp. 81-132; CIVITA M., DICARLO F., PASTORE L. R., *La cattedrale di Altamura e il suo ambiente. Vicende di una campagna di restauri*, pp. 133-180; FIENGO G., *La divinazione della facciata medioevale del duomo di Amalfi*, pp. 245-312, saggi questi ultimi tutti contenuti in FIENGO G., BELLINI A., DELLA TORRE S. (a cura di), *La parabola del restauro stilistico*..., op. cit.. Ulteriori contributi anche in TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, 1994; VARAGNOLI C., *La città degli eruditi: Restauri a Viterbo (1870-1945)*, in CIVITA M., VARAGNOLI C. (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Pescara, 2000, p. 107-145; PICONE R., *Il restauro e la questione dello "stile". Il secondo Ottocento nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, 2012.

[10] Cfr. QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Dictionnaire historique d'architecture*, Parigi, 1832, alla voce *"restaurer"* che si trova tradotta in FOENGO G., *Il recupero dell'architettura medioevale nei pensatori francesi del primo Ottocento* e LA REGINA F., *Unità e verità*, in «Restauro», nn. 47-48-49, 1980. Si noti che l'autore indica come restauro ben eseguito quello dell'arco di Tito, in cui è esaltata la distinguibilità delle aggiunte.

[11] Cfr. VIOLLET-LE-DUC E. E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Parigi, 1854-1868, tomo VIII (1866), alla voce "*restauration*". Per un approfondimento sulla posizione teorica di Viollet-le-Duc, cfr. GRASSI L., *Storia e cultura dei monumenti,* Milano, 1960; VIOLLET-LE-DUC E. E., *L'architettura ragionata,* a cura di CRIPPA M. A., Milano, 1984; BELLINI A., *Il restauro architettonico,* in AA.VV., *La difesa del patrimonio artistico,* Milano, 1978; BELLINI A., *Viollet-le-Duc: idea dell'architettura e idea del restauro,* in AA.VV., *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Milano, 1980; BELLINI A., *Teorie del restauro e conservazione architettonica,* in *Tecniche della conservazione,* Milano, 1986; DEZZI BARDESCHI M., *La teoria della progettazione nel cerchio stretto del restauro*, in AA.VV., *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Milano, 1980; sullo stesso argomento FIENGO G., *Il recupero dell'architettura medioevale...,* op. cit. e LA REGINA F., *Unità e verità,* op. cit.; MARAMOTTI A. L., *La materia del restauro*, Milano, 1989 e ancora il contributo di VASSALLO E., *Il restauro di Viollet-le-Duc per la Madeleine di Vézelaiy*, pp. 49-80, in FIENGO G., BELLINI A., DELLA TORRE S. (a cura di), *La parabola del restauro stilistico...,* op. cit.; CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli, 1997; FANCELLI P. *Il restauro dei monumenti*, Fiesole, 1998, cap. 2, *La storia del restauro un bilancio*.

Il giudizio sui restauri di San Marco condotti da Meduna, riconosciuto come una tra le maggiori espressioni professionali nella Venezia di quel periodo, è entusiastico e senza remore. Ne venivano esaltate le qualità di progettista nello stile consono alla Basilica originaria, prendendo atto della quantità di rifacimenti, anche arbitrari, che la stessa aveva subito. Questo atteggiamento della collettività veneziana è testimoniato dalle notizie comparse sui quotidiani locali a proposito dell'esito del restauro della facciata meridionale che si lodava: «essere egregiamente riuscito»[12]. Altri articoli sono pubblicati subito dopo come, ad esempio, quello di Bergamin[13] e quello di Vincenzo Michelli dal significativo titolo *La nuova facciata a mezzogiorno della Basilica di San Marco*[14]. Bergamin loda l'opera di Meduna ed a sostegno delle sue tesi riporta anche il pensiero autorevole di Viollet-le-Duc, anch'esso soddisfacente. Scrive l'architetto francese «È noto che la chiesa attuale non somiglia affatto a quella costruita alla fine del X secolo. Di questa cattedrale originaria rimane forse tutto. Ma questo tutto è stato talmente modificato, circondato, ornato che bisogna avere l'occhio di un archeologo consumato per ritrovare, in tale assemblaggio di costruzioni di evidente meravigliosa ricchezza, il monumento assai misero fatto erigere – molto male – nel 977 dal doge Pietro Orseolo. I lavori di restauro recentemente intrapresi a San Marco hanno permesso di identificare le fondazioni della chiesa del X secolo e quelle delle aggiunte importanti fatte al monumento verso la seconda metà dell'XI secolo. Queste fondazioni poggiano in parte su pali troppo corti e mal collegati, e in parte sul fango della laguna. Non ci deve stupire, dunque, se queste costruzioni hanno subito cedimenti spaventosi. Date tali negligenze, dovremmo chiederci piuttosto in che modo la chiesa dei dogi sia potuta restare in piedi per quasi nove secoli… Dietro i suoi rivestimenti di marmi pregiati, dietro le sue decorazioni di mosaici su fondo oro, l'edificio mostra una costruzione in mattoni mal fatta, appena legata da una malta priva di consistenza, sconnessa, che è stato necessario armare poco dopo il completamento con tiranti enormi in tutte le direzioni… I lavori in corso mi interessavano per più ragioni. Grazie al permesso che Meduna, architetto incaricato ai lavori del monumento, mi ha concesso, ho potuto esaminare in dettaglio il vecchio scheletro della chiesa, l'antico sistema dei rivestimenti impiegato e i lavori attuali diretti ed eseguiti con minuziosa cura e rispetto. Come dicevo, la fabbrica è realizzata molto grossolanamente con mattoni irregolari, legati da una malta assai mediocre; ma il sistema dei rivestimenti marmorei che risale solo ai secoli XI XII indica una grande competenza in questo genere di decorazioni… Non potremo mai elogiare abbastanza la conduzione dei cantieri. Nessun rumore, nessuna confusione, buone impalca-

[12] "Gazzetta di Venezia", 11 dicembre 1875.
[13] "Rinnovamento", 24 dicembre 1875.
[14] "Gazzetta di Venezia", 21 febbraio 1876.

ture, strumenti di montaggio semplici ed economici. Riutilizzo scrupoloso di tutti i vecchi frammenti che è possibile risistemare; sovrintendenti validi e intelligenti, sempre presenti, sempre al lavoro»[15]. Queste le impressioni riportate nel corso della sua visita nel 1870. Viollet-le-Duc era stato per la prima volta a Venezia nel 1837, a conclusione del suo viaggio in Italia, ed aveva prodotto disegni e vari dettagli della Basilica e del palazzo ducale, considerato dal giovane artista «il Partenone del medioevo» (figg. 138-141).

Michelli tratta in maniera approfondita il tema del rinnovamento della facciata e delle trasformazioni che opportunamente, a suo giudizio, vi erano state introdotte da Meduna e, per giustificare le proprie idee, conscio della grande differenza con quanto prima esisteva, pone la questione: «Dovevasi rinnovare la facciata quale era prima senza permettersi di alterare una linea, un fregio, un emblema: si dovevano eseguire nel restauro quelle poche ed indispensabili modificazioni che l'arte e la storia associate insieme potevano consigliare?»[16].

John Ruskin e Venezia

Dopo avere visitato per la prima volta Venezia in compagnia dei genitori nel 1835, John Ruskin (1819-1900) resta folgorato dalla sua bellezza e continuerà a studiare e a interessarsi del suo patrimonio artistico, trascorrendo lunghi periodi nella città lagunare per oltre cinquanta anni, fino al 1888 quando si svolge l'ultimo soggiorno (figg. 142-144). Oltre a varie monografie su temi specifici Ruskin a questa dedica i tre volumi del notissimo *The Stones of Venice*, pubblicato tra il 1851 e 1853, che rappresenta la celebrazione più esaltante del valore dell'arte e dei monumenti veneziani, e *St. Mark's Rest. The history of Venice written for the help of the few travellers who still care*

[15] VIOLLET-LE-DUC E. E., *De la restauration des anciens édificies en Italie*, in *Encyclopédie d'Architecture*, vol. I, 1872, in DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento…*, op. cit., pp. 109-114. La trad. it. riportata nel testo è pubblicata da TAMBORRINO R., *E. E. Viollet-le-Duc, Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Torino, 1996, pp. 186-189. Quest'ultima si trova anche in PRETELLI M., *Basilica di San Marco a Venezia; restauri di Giovan Battista Meduna, 1853-1875 e Pietro Saccardo 1878-1890*, in DI BIASE C. (a cura di), *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, Milano, 2003, p. 103.

[16] "Gazzetta di Venezia»" 21 febbraio 1876; il brano è riportato in DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*…, op. cit., p. 54.

for her monuments, un lavoro di approfondimento, prodotto tra il 1877 e il 1884[17].

Dal suo diario della visita a Venezia del 1845 apprendiamo della profonda delusione nel rivedere non più la città romantica e fuori dal tempo che lo aveva stregato, ma una cattiva copia di altre città industriali inglesi accomunate dalla somiglianza dei loro ponti ferroviari, stazioni incombenti sul tessuto urbano e l'illuminazione pubblica a gas, simbolo di progresso e di un'odiata modernità: «Mi sono recato a Mestre, animato dal desiderio di rievocare [al ritorno in gondola], nei limiti del possibile, la prima volta che siamo approdati a Venezia. Il pomeriggio, oggi, era terso, ed il sole splendeva luminoso: era davvero incantevole scivolare sull'acqua mentre discendevamo il canale del Brenta. Abbiamo svoltato l'angolo del bastione, dove *un tempo* Venezia appariva come per incanto, ed ecco... la ferrovia di Greenwich, anche se con meno archi ed un bel tratto in più di muro cieco… di vedere Liverpool nel punto in cui termina il muraglione della darsena. Oltre la ferrovia… una stazione di ferro in prossimità del Ponte di Rialto …su entrambi i lati, fino a Palazzo Foscari, una fila di... *lampioni a gas,* sorretti da maestosi pilastri di ferro, nuovi di zecca, secondo l'ultima moda di Birmingham; com'era prevedibile, li hanno piazzati anche lungo i canali minori: ce n'è uno davvero imponente, con una gran dovizia di ghirigori, assai più del consueto, proprio sotto il Ponte dei Sospiri. Prova ad immaginare il nuovo stile delle serenate... al lume di gas»[18] (figg. 145-146).

Nelle impressioni scritte nel suo diario sotto forma di lettere al padre, Ruskin registra anche la sua sorpresa nel notare il contrasto tra lo stato di abbandono della città e i lavori di ammodernamento che si stavano svolgendo nel periodo della sua visita: «sono rimasto ancor più turbato, se possibile, dallo spaventoso processo di decadimento che [Venezia] ha subito negli ultimi cinque anni… due terzi dei palazzi sono *in restauro* (sappiamo bene con quali conseguenze). Senz'altro degno di nota a questo riguardo il Danieli: non si può certo dire che abbiano fatto le cose a metà. L'intera facciata di prezioso marmo rosso è ricoperta di uno stucco bianco, liscio e pulito, lucente come uno specchio; lo hanno persino verniciato a strisce per imitare il marmo»[19].

[17] I più recenti contributi sul rapporto tra Ruskin e Venezia sono in PRETELLI M. (a cura di), *Il riposo di San Marco*, Santarcangelo di Romagna, 2010; in questo volume l'autore ha pubblicato la trad. it. di *St. Mark'sRest*…, op. cit..

[18] RUSKIN J., *Viaggi in Italia 1840-1845* (a cura di BRILLI A.), Firenze, 1985, pp. 204-205. L'illuminazione a gas era stata introdotta, in sostituzione della precedente ad olio, nel 1843 dalla ditta francese "La Lionese" che aveva ottenuto in appalto la concessione della pubblica illuminazione di Venezia per venti anni. Soltanto dal 1922 si comincerà ad impiegare l'energia elettrica.

[19] Ivi, p.202.

Non sfugge a Ruskin che insieme ad altri anche il più prestigioso monumento veneziano stava subendo il restauro della facciata settentrionale e non nasconde la sua preoccupazione: «Per rincarare la dose, si sono messi a riparare la facciata della Basilica di San Marco e, a quanto pare, stanno facendo scempio dei mosaici che la decorano… Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta. Hanno stabilito che debba essere *pulito,* così, dopo aver imbiancato a calce il Palazzo Ducale, …si son messi a *raschiare* San Marco per tirarlo a lustro. Scompaiono così tutti gli antichi e gloriosi segni del tempo, provocati dall'esposizione alle intemperie, nonché i ricchi colori che la natura, malgrado la sua potenza, ha impiegato dieci secoli a conferire al marmo; ormai il maestoso angolo che più dista dal mare, quello dove la sesta età dell'uomo era tinteggiata d'oro, ha assunto il colore della magnesia, gli antichi marmi sono stati rimossi e tirati giù chissà che cosa metteranno al loro posto… Mi limiterò a dirti che ho provato gioia e costernazione al tempo stesso quando ho esaminato stasera l'architettura di San Marco, ormai prossima alla rovina. Tutti i capitelli delle sue mille colonne sono differenti l'uno dall'altro e rivelano una grazia senza pari; nelle parti *rinnovate*, sono stati raschiati o puliti con un acido che ha così distrutto il rilievo da renderlo indecifrabile. Come ho già detto, sono arrivato giusto in tempo, te l'assicuro»[20].

Nel corso degli anni i soggiorni a Venezia sono numerosi. Ruskin viaggia quasi sempre in compagnia. Nel 1872 è accompagnato dai pittori Albert Godwin (1845-1932) e Arthur Severn (1842-1931) e tre signore, in un viaggio in Italia che prevede una lunga sosta nella città lagunare (figg. 147-149).

Principalmente dopo la pubblicazione dei volumi *The Stones of Venice*, la notorietà di Ruskin a Venezia aumenta costantemente e la sua compagnia in città è sempre molto ricercata[21]. Sono innumerevoli le frequentazioni di vari personaggi veneziani sia sotto il profilo di interessi culturali che anche solamente di relazione sociale. In un certo periodo, principalmente negli anni settanta dell'Ottocento, gli incontri più frequenti avvenivano nel salotto della nobildonna polacca Eugenia Szczepanowska[22], dove si riunivano, tra gli altri, alcuni giovani artisti, come i pittori Antonio Rotta (1828-1903) e il figlio Silvio Giulio Rotta (1853-1913), Angelo Alessandri (1854-1931), Raffaele Carloforti (1853-1901), Guglielmo Ciardi (1842-1917), Pietro Galter (1840-1901), Giacomo Favretto (1849-1887), Roberto Ferruzzi (1853-1934) Luigi Mion (1850-1920), Raffaele Cattaneo (1861-1889), e lo studente Giacomo Boni (1859-1925), insieme al conte Alvise Piero Zorzi (1846-1922), pittore e

[20] Ivi, pp. 204-205.

[21] Nel 1873 Ruskin verrà nominato socio onorario dell'Accademia di Belle Arti e nel 1876 componente della Società di Storia Patria.

[22] Autrice della traduzione della lettera di presentazione di Ruskin al libro di Zorzi *Osservazioni*… citato in seguito.

cultore di interessi poliedrici sia in campo artistico che archeologico, geologico e naturalistico[23] (figg. 150-151). Proprio questi giovani artisti saranno il veicolo della trasmissione delle idee di Ruskin nell'ambito della conservazione dell'architettura storica. I giovani italiani sono anche collaboratori nelle ricerche sull'arte veneziana e per Ruskin eseguono numerose riproduzioni di varie opere che andavano ad accrescere la collezione ruskiniana del museo della Gilda di San Giorgio a Sheffield.

Ma i collaboratori di Ruskin che eseguono copie di capolavori non sono solo veneziani. Oltre a vari fotografi, sono reclutati anche alcuni pittori inglesi, residenti a Venezia proprio per il lavori che venivano loro richiesti. L'impegno economico per fare eseguire copie di monumenti ed opere d'arte di Venezia è assai consistente e sembra che, percependo il pericolo che presto molti di questi sarebbero stati cancellati per effetto dei restauri mal condotti, egli volesse documentare il più possibile perché, almeno in copia potesse restarne il ricordo. Il più antico collaboratore era stato il pittore John Wharlton Bunney (1828-1882), che si era formato proprio con Ruskin nel *Working Men's College* (il cosiddetto Collegio degli operai) di Londra, dall'anno della sua fondazione nel 1854. Da quel momento Bunney lavora esclusivamente per Ruskin e soggiorna in Svizzera e poi in varie parti d'Italia. L'impegno di questi a Venezia è concentrato prevalentemente nei disegni della Basilica marciana. Il più noto tra questi e quello della facciata occidentale, quella principale sulla grande piazza, per il quale pare che abbia impiegato oltre seicento sessioni di lavoro in cinque anni. Ruskin teneva molto a questa riproduzione della facciata perché se ne potesse documentare ogni particolare per denunciare le manomissioni che stavano per compiersi, qualora non si riuscisse a scongiurarle (figg. 152-154).

[23] Zorzi, oltre che per i suoi interventi a favore della conservazione dei monumenti di Venezia è noto per la sua produzione di ritratti. Sue opere sono possedute dalla Fondazione Querini Stampalia e da collezioni private come quelle Martinengo, Cesaresco e Vianelli, cfr. DAZZI M., *L'Otto e il Novecento alla Galleria Querini Stampalia*, in «Ateneo Veneto», VII, 1969; ROBOTTI C., *Le idee di Ruskin…*; op. cit., DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco...*, op. cit.; MOLMENTI P., Il conte A. P. Zorzi, "Il Mondo", 11 marzo 1923. All'attività dell'artista è dedicato un resoconto in "Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", 1828-1829, pp. 66-84. A Zorzi si deve anche il salvataggio della facciata della chiesa di San Moisé, di cui si era determinata la demolizione per presunti dissesti statici. Dopo la protesta contro quella distruzione, nel 1879 si realizzavano gli interventi di consolidamento progettati e diretti da Pietro Saccardo, cfr. Zorzi A. P., *Sulla demolizione della chiesa di S. Moisé in Venezia*, Venezia 1877. Zorzi nello stesso periodo si era segnalato per l'iniziativa di una sottoscrizione cittadina contro la prevista collocazione del sarcofago di Daniele Manin nell'atrio della Basilica e contro il posizionamento del monumento equestre di Vittorio Emanuele II in piazza San Marco, cfr. ROBOTTI C., *Il significato del restauro della Basilica di San Marco*, in VIO E. e LEPSCHY A., *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, Venezia, 1999, p. 56..

Altro pittore all'opera per copie di soggetti artistici veneziani, nella seconda metà degli anni settanta, è stato il pittore Charles Fairfax Murray (1849-1919), allievo di Dante Rossetti, William Morris e dello stesso Ruskin. Quasi esclusivamente utilizzato per la riproduzione dei mosaici del duomo anche il pittore Thomas Mattehews Rooke (1842-1942) che era stato l'assistente di Edward Burne-Jones.

Si aggiunga anche che lo stesso Ruskin è stato un valentissimo pittore e sono numerosissimi i suoi disegni di architetture di Venezia ed in particolare della Basilica di San Marco. Tra gli altri assume un valore importante l'acquerello che rappresenta un dettaglio dell'angolo Nord-Ovest della Basilica, realizzato durante il soggiorno del 1876-1877, intitolato *Northwest Porch of St. Mark's, Venice*. Il grande disegno ad acquerello delle dimensioni di 68,5 x 77 centimetri fu esposto nel 1879 nella *Old Water-Colour Society* di Londra per alimentare lo sdegno contro i restauri in corso a San Marco e raccogliere le firme per un documento di protesta per salvare l'autenticità amorevolmente rappresentata nel disegno, anche se incompiuto[24] (figg. 155-156).

Oltre alle collaborazioni artistiche Ruskin aveva sempre potuto contare su quella di Rawdon Brown (1806-1883), un cittadino britannico grande conoscitore degli archivi veneziani, che pubblicava gli antichi documenti dei rapporti intercorsi tra l'Inghilterra e Venezia.

Quello tra il 1876 e il 1877 è un periodo di grande impegno per Ruskin che si dedica esclusivamente ai problemi di Venezia e di San Marco in particolare. Per questo motivo trascorre in città un soggiorno di nove mesi consecutivi nei quali mette a punto la prima parte della sua nova opera *St. Mark's Rest*, considerabile un corposo aggiornamento delle *Stones of Venice*. Il primo fascicolo è messo in vendita il 25 aprile del 1877 ed è disponibile a Venezia presso l'editore Ferdinando Ongania dove quello stesso giorno, ricorrenza del martirio di San Marco evangelista, e non solo per semplice coincidenza, si poteva acquistare anche un *panflet*, opera di Alvise Piero Zorzi, che criticava aspramente i restauri che si erano condotti a San Marco.

[24] PRETELLI M. (a cura di), *Il riposo di San Marco*, op. cit., p. 56.

Le "Osservazioni" di Zorzi intorno ai restauri

In quel clima di generale soddisfazione e di complicità per la lenta ricostruzione ed ordinato abbellimento che stava subendo la Basilica di San Marco covava un forte dissenso in uno sparuto gruppo di giovani artisti anticonformisti che, a vario titolo, da tempo erano entrati in contatto con lo studioso inglese John Ruskin nel corso dei suoi numerosi soggiorni a Venezia[25].

Sarà proprio Zorzi, che meglio degli altri aveva approfondito lo studio di San Marco, a farsi portavoce a nome dei veneziani amanti «delle memorie storico artistiche del proprio paese», di una contestazione sui metodi messi in pratica per conservare le memorie patrie, «memorie che qui si va di continuo deturpando con la scusa di salvarle per i secoli venturi»[26]. Zorzi raccoglie le sue critiche in un libro dal titolo *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della Basilica di San Marco* che viene stampato e messo in vendita il 25 aprile del 1877[27]. Le *"Osservazioni"* costituiscono una feroce requisitoria, tessuta con quasi maniacale meticolosità in ogni dettaglio, contrapposta alla superficialità ed all'approssimazione che avevano guidato i restauri della Basilica e rappresenta una delle più aspre critiche che siano mai state scritte contro il restauro di un monumento. Gli errori commessi nel restauro del «museo di architettura», come viene definita la Basilica di San Marco da Zorzi, erano stati fatali per la sua autenticità ed originalità e per l'aspetto estetico essenzialmente offerto dai rivestimenti esterni, caratteristica principale che si era ottenuta con colorazioni prodotte dal passare di molti secoli e ormai alterata dall'introduzione di nuovi materiali e dalla manipolazione di quelli antichi. I temi fondamentali trattati da Zorzi costituiscono un atto d'accusa nei confronti di Meduna incolpato di essere il maggiore responsabile degli scempi perpetrati nel restaurare l'antico edificio. Non vi è scampo per l'anziano direttore dei lavori il cui operato viene messo alla berlina ed analizzato secondo una nuova maniera di intendere la conservazione dei monumenti di cui ancora non si era presa coscienza e che solo una *élite* di artisti tentava di affermare e diffondere. Zorzi anticipa temi che saranno trattati nei decenni successivi: «Il Ristauro suppone innovazioni secondo il bisogno, la Conservazione le esclude affatto. Il Ristauro è applicabile a tutto ciò che non ha importanza archeologica ma puramente Artistica; la Conservazione mira a salvare soltanto dal deperimento quello che per antichità e

[25] Cfr. ZORZI A. P., *Ruskin in Venice*, in "Cornbill Magazine", n. 122, 1909 e anche le pp. precedenti di questo volume.

[26] ZORZI A. P., *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, Venezia 1877, introduzione.

[27] Il testo di Zorzi è integralmente riportato e molto ben commentato nel volume di DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco...*, op. cit., pp. 43-108 e, per la maggiore facilità di reperimento, vi si rimanda per ogni confronto.

per ragioni storiche ha un merito speciale, superiore all'arte, all'economia simmetrica, all'ordine, al buon gusto stesso. Più necessaria poi diventa codesta conservazione, quando all'interesse Archeologico s'aggiunge il valore Artistico, e l'oggetto da conservarsi abbia nel suo complesso e nel dettaglio, un'impronta storica tale, da riescire assolutamente dannoso un ristauro fatto alla maniera moderna»[28].

Secondo le opinioni di Zorzi «gli errori commessi si possono ridurre a sette; riguardano Arte ed Archeologia: 1° Aver tolto il colore prezioso dato dal tempo alle colonne, e ad altri marmi, e raschiati alcuni ornamenti. 2° Aver sostituito lastroni di marmo a macchia aperta perpendicolare a linee dritte, anziché a macchia aperta trasversale a linee spezzate. 3° Aver impicciolito un listello dentellato, mutandovi la forma vecchia. 4° Aver sostituito copie ad alcuni originali capitelli e marmi figurati, con soverchio abuso. 5° Aver tolto il retro altare della Cappella Zeno, ed in sua vece poste grandi lastre di marmo occidentale, cioè Verde di Susa. 6° Aver lavorato i mosaici con paste vitree anco nelle carni, e non con pietre. 7° Aver ripetuti i difetti de' vecchi ristauri nel pavimento, e fattevi innovazioni barocche, contrarie allo stile delle altre parti, lavorando il tutto con volgare diligenza, ed in modo poco duraturo»[29].

Un capitoletto dell'opera di Zorzi porta il titolo *Pomiciatura e raschiamenti*, ed è dedicato al maldestro tentativo di pulire le superfici esterne dei due prospetti restaurati, nei quali si era tolta la patina. Da quanto riporta l'autore, nella Venezia di quel periodo, era una pratica comune in tutti i cantieri di restauro dei vecchi edifici, dove, per il desiderio di vedere tutto lucido e pulito «pomice, raspa, colore ad olio sui marmi, acido solforico ed altre consimili delizie si adoperano senza parsimonia»[30]. Ma se la pratica di annullare «la divina pattina dei secoli», dai tanti palazzi della città, poteva passare inosservata e anzi gradita a molti, «per San Marco non può passare. Ciò che per gli altri monumenti sarebbe un attentato contro il buon gusto, riguardo a San Marco diventa un vero delitto. Furono pomiciate le colonne, raschiati altri marmi figurati. A che scopo? Non si sa! Forse perché non discordassero dalla tinta dei nuovi lastroni marmorei sostituiti -non sempre per necessità- agli antichi? In questo caso dovevasi tingere con la fuliggine il moderno, e rispettare il vecchio ... Non pensò, chi ordinava la pomiciatura, all'aspetto strano, che avrebbero presentato le colonne, specialmente le bianche, sostenenti capitelli di nerezza decrepita, la quale, disarmonizzando dalla tinta del fusto, avrebbe resa più palese la inconvenienza della levigatura. Non pensò essere il caso di *far vecchio il nuovo, e non nuovo il vecchio*... Oltre a' capitelli stonano tutti gli archi, modanature, parti ornamentali e figu-

[28] ZORZI A. P., *Osservazioni intorno*…, op. cit. p. 42.
[29] Ivi, p. 55.
[30] Ivi, p. 66.

rate, che rimasero colla vecchia tinta, non si potendo raschiare. Ad una certa distanza sfondano: sembrano buchi, o pezzi di carbone fra la neve. Peggio vi stonano i marmi scuri nuovi, ed il *curioso* Verde di Susa»[31].

Le critiche di Zorzi non risparmiano il sistema degli appalti utilizzati per l'aggiudicazione dei lavori di restauro di San Marco che causava la levitazione dei prezzi preventivati e l'utilizzazione di materiali scadenti, come ad esempio i marmi nazionali che prima dei restauri non erano presenti nella Basilica. L'eccezionale valore della «chiesa museo» poteva essere meglio garantito solo col sistema di conduzione dei lavori «per economia», che avrebbe permesso di scegliere gli artigiani più capaci ed assicurare un controllo maggiore sui materiali da utilizzare per le sostituzioni.

Un violento atto d'accusa viene rivolto dall'autore delle *"Osservazioni"*agli architetti, tutti in blocco, come categoria professionale, perché, anche se dotti nelle scienze del costruire, non possedevano, a suo parere, le doti culturali indispensabili e la sensibilità archeologica per applicarsi nella conservazione degli antichi edifici: «Poco valgono gli architetti, anco i veneti, che si reputano i primi d'Italia; e meno di tutti valgono certe nullità onnipotenti, che nella quasi universale ignoranza trovano appoggio in una fama giammai meritata. Dotti cultori della statica possono far miracoli di costruzioni solidissime, senza però avere conoscenza del bello artistico, o sentimento del buon gusto... Il buon gusto, ed il sentimento artistico non hanno che fare coi calcoli delle forze dinamiche, o con le cognizioni statiche se si misurano con l'archipendolo: un distinto statico può essere pessimo riguardo alla quiddità ed economia dell'arte... Eh buon Dio! ci vuol altro che marciare col *Vignola tascabile* per essere architetti, e dar legge sui vecchi monumenti: acquietonsi a costruire con la meno possibile infamia»[32].

La seconda parte delle "*Osservazioni*" è dedicata alle critiche dei restauri dei mosaici. Una pratica deprecabile che dal XV secolo in poi non ha più riproposto l'antica composizione dei mosaici ma, di volta in volta, ha rinnovato «con altro stile» le raffigurazioni originarie. E se da un canto i lavori

[31] Ivi, p. 68.

[32] Ivi, p. 61. Dopo queste affermazioni contro i «cultori di Vitruvio» Zorzi, alla nota n. 3, riporta il nome di due architetti che a suo avviso sono encomiabili: Annibale Forcellini e Antonio Contin. Il primo per il progetto del nuovo cimitero monumentale di San Michele in Isola e il secondo per il progetto del faro alla punta della diga di Malocco, poi non più realizzato. Come si può notare vengono elogiati i due architetti solo relativamente alle opere di nuove architetture senza far riferimento ad opere di restauro. Ma proprio Forcellini in quel tempo era il direttore dell'ufficio tecnico del comune di Venezia ed al suo attivo aveva collezionato diversi interventi su antichi monumenti come ad esempio quello di palazzo Loredan e dello stesso palazzo Ducale, in corso i quegli anni. Cantieri di restauro condotti con gli stessi atteggiamenti culturali messi in atto da Meduna per San Marco. Sarà proprio Forcellini, dalle pagine della Gazzetta del 25 dicembre 1879, ad operare una difesa d'ufficio nei confronti dei restauri marciani e del collega Meduna, cfr. BOSCARINO S., *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero…*, op. cit.

eseguiti sui cartoni di Tiziano e Tintoretto, tra gli altri, rappresentano una «proprietà esclusiva di Venezia» che illustra i progressi delle rappresentazioni musive, dall'altro si sono perse le testimonianze di «quell'arte bambina» tipica della Basilica originaria: «Zuccato ha detto l'ultima parola dell'arte musiva, riproducendo i cartoni di Tiziano; ma i cartoni di Tiziano e di Tintoretto e di qualunque altro autore non s'informano alla scuola ed allo stile delle prime epoche, e perciò non sono in nulla in armonia con lo stile e col carattere della chiesa. Tiziano, Tintoretto volevano far brillare il loro genio artistico: nei secoli anteriori l'autore non era ispirato dal genio dell'arte, ma dallo spirito della propria credenza. Questa è la ragione che quelle figure mal disegnate, e per arte orribili, sembrano belle nella loro rozza ed austera semplicità, e commuovono ancor più delle immagini dell'Angelico e del Carpaccio. Quelle figure lunghe e severe, spirano una maestà sovrana, una gravità sacra, ed a chi *non volgarmente* le osserva lasciano una impressione dolce nell'anima, ed il pensiero si figura qualche cosa oltre la vita materiale, e (benché molte povere menti non lo possono intendere) prova il cuore alcun che di serio e di puro, che si sente ma non si spiega»[33]. Il progresso, ad avviso di Zorzi, avrebbe dovuto riguardare soltanto l'uso di nuove tecniche come quelle del cemento e del mastice che conferivano maggiore solidità ai mosaici, ma «non allo stile delle rappresentanze».

Queste ed altre affermazioni sulle sostituzioni sia dei mosaici che delle decorazioni marmoree, offrono la possibilità di valutare il pensiero di Zorzi, che anche se portatore di nuove idee, resta tuttavia ancorato ai concetti di stile e di carattere dei monumenti a cui il restauro, a suo avviso, deve assoggettarsi. I completamenti dunque, anche se straordinari, sono ritenuti ammissibili ma devono essere eseguiti con gli stessi materiali e con lo stesso stile, cadendo di conseguenza nell'equivoco della irriconoscibilità degli interventi di restauro e della falsificazione che sarà materia di approfondimento proprio negli anni successivi.

A parte i rifacimenti con stili differenti dagli originari, il biasimo del critico viene espresso nei confronti della pulitura dei mosaici antichi eseguita con sostanze acide che avevano corroso le superfici cancellando fondi e figure. Era, tra gli altri, il caso dei lavaggi messi in atto sulla composizione della «gloria del paradiso» realizzata su cartone di Girolamo Pilotti all'interno della cappella del Cristo: «praticandovi un lavacro non so se di potassa, o di qualche altro corrosivo, rimane danneggiata gran porzione del fondo, e scancellate molte teste e paludamenti delle figure»[34].

[33] ZORZI A. P., *Osservazioni* ..., op. cit., in DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento*..., op. cit., pp. 92-93.

[34] Ivi, p. 93. Nonostante la disistima espressa nei confronti dei restauratori, nel testo originale di Zorzi (p. 124) si trova una nota nella quale l'autore elogia l'attività di due operatori:

Nella cappella Zeno e nel battistero a causa della ricostruzione delle strutture murarie si erano totalmente demoliti i mosaici. In casi analoghi tale scelta rappresentava la norma, perché ancora non erano stati messi a punto i sistemi odierni di distacco e di ricollocazione delle superfici musive. Ma Zorzi ci riferisce dell'encomiabile salvataggio di quattordici frammenti della leggenda di San Marco, provenienti da quella cappella, ad opera di Antonio Pellanda, un assistente della fabbriceria per i lavori di restauro, ma anche un valentissimo disegnatore di cui rimangono molti rilievi della Basilica. Il salvataggio era avvenuto dalle macerie delle demolizioni che solitamente venivano allontanate dal cantiere e portate nelle discariche o trattenute dagli appaltatori. Questo rappresenta a Venezia il primo tentativo di recupero in cui l'ostinato Pellanda riusciva, superando le resistenze e l'incredulità generale. Opportunamente Zorzi s'interroga sul motivo per il quale questa operazione non era stata prevista dalla direzione dei lavori ma lasciata alla libera iniziativa di un assistente, costretto anche a chiedere un permesso per tentare l'esperimento: «Credo... di poter chiedere perché vi sia stato bisogno che il signor Pellanda domandasse, con lodevole interesse e premura, di fare la detta operazione, e perché invece le commissioni, o i dirigenti del restauro, *non la abbiano ordinata prima*, e non la abbiano contemplata nei *lavori da farsi*, in ordine di prima entità? Scuota il Governo una buona volta tanto riprovevole e dannosa indolenza»[35].

Per il mosaico della pavimentazione della navata centrale e di quella meridionale, Zorzi annota che lo stesso è in condizioni disastrose e che il suo restauro è inevitabile: «giacché vuolsi ristaurarlo si ristauri, ma nella maniera, che deve essere ristaurato, non già nel modo praticato fino al presente. Vi abbisogna un ristauro *scientifico ed artistico*, più che un ristauro eseguito con volgare e materiale diligenza. Nessun pezzo di marmo greco deve essere levato, e tutti i pezzi di marmo nazionale dei vecchi ristauri debbono venire tolti e rimpiazzati con orientali. Dove lo stile fu mutato o alterato in alcune parti, sia rimesso nello stile proprio»[36]. Il disegno del pavimento del coro non è soddisfacente; di non remota esecuzione «ha perduto il suo carattere bisantino», e quindi anche in questo caso lo si dovrebbe ripristinare con il suo antico stile prendendo esempio da alcuni tratti sottostanti i sedili dei canonici, che erano stati risparmiati dalle innovazioni del secolo precedente[37]. Lo stesso per la cappella della Madonna dei Mascoli dove «sarà dovere di

Policarpo Bellini e Francesco Vason, restauratori di dipinti su tela, che a suo giudizio «oltre alla conoscenza degli antichi autori usano nel loro lavoro diligenza e cura».

[35] Ivi, p. 94. Alcuni brani di mosaico, salvati da Pellanda, saranno ricollocati nel 1883 a cura dei restauratori della Studio di mosaico della Basilica, dopo che i lavori di ripristino erano stati completati.

[36] Ivi, p. 102.

[37] Ivi, p. 105.

togliere il pavimento a quadrati grandi rossi e bianchi, e rimetterlo a disegno bisantino come le altre parti»[38]. Nel Battistero, dove si è conservata una minima parte di pavimentazione originaria, tranne la porzione prossima al fonte battesimale, Zorzi suggerisce che «dovrebbe anche questo ridursi come quello del coro al primiero stile»[39].

Più complessa appare la situazione del pavimento a grandi quadrati della cappella Zeno, frutto di un rinnovamento cinquecentesco che aveva interessato anche gli arredi sacri. Zorzi ha la certezza, non senza cadere in palmari contraddizioni, che la guida deve sempre essere lo stile principale della Basilica, quello bizantino: «Ancorché il sarcofago ed altare non siano bizantini, pure io crederei ben fatto rifarlo bizantino, quantunque altare e sarcofago non lo richiedano; è da guardarsi non alle cose fatte posteriormente alla edificazione, ma al primitivo stile generale»[40].

Contrariamente alle aspettative dei sostenitori, le "*Osservazioni*" non suscitano l'immediata polemica sperata attraverso la quale si sarebbe potuto mettere sotto processo quella maniera di restaurare tanto contestata. Le proteste di Zorzi ebbero un accoglimento da parte dei veneziani a dir poco tiepido e all'autore restava, nell'immediato, solo la magra consolazione, come egli stesso ha modo di scrivere, di aver visto acquistare la prima copia del suo libro al direttore dei restauri di San Marco, l'architetto Meduna, indicato come il maggiore responsabile delle falsificazioni e degli errori commessi[41]. Gli argomenti esposti da Zorzi superavano lo specifico tema dei restauri della Basilica ed investivano le professionalità di appaltatori, architetti e maestranze toccando principalmente il ruolo dello Stato italiano che, con il suo sistema di tutela ancora in via di sperimentazione, non era riuscito ad esercitare il ruolo di tutore del patrimonio monumentale. Ma nonostante tutto nessuna replica, nessuna smentita, quasi come se quel libro non fosse mai stato scritto e comunque non valesse la pena controbattere le idee *sui generis* di un giovane, alle quali non veniva riconosciuto alcun valore culturale. Solo una breve recensione dell'abate Rinaldo Fulin, del Comitato direttivo del museo civico, nel periodico dell'Associazione della Storia Patria affronta l'argomento senza entrare nel merito del restauro contestato, ma stroncando quel libro per il tono irriverente del suo autore: «quanto alla forma, ce lo permetta il nobile Autore, egli non iscrisse certo coi guanti»[42]. Proprio quel libro però è valso a Zorzi una certa notorietà prodottasi qualche tempo più tardi, dopo che le sue denunce saranno condivise in ambito internazionale,

[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.
[40] Ivi, p. 106.
[41] Cfr. ZORZI A. P., *Ruskin in Venice*, op. cit.
[42] FULIN R., *Recensione al libro Osservazioni*..., in "Archivio Veneto", 1877, riportato da BOSCARINO S., *Il primo intervento della S.P.A.B.* ..., op. cit.

quando dal suo modesto impiego di segretario presso il museo comunale Correr sarà chiamato col ruolo di conservatore nel Museo archeologico statale di Cividade per poi diventare ispettore nell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto ed in seguito nella Soprintendenza ai monumenti[43].

La presentazione di Ruskin alle Osservazioni di Zorzi

Il dolore e lo sdegno di John Ruskin per gli scempi provocati dal restauro dei monumenti di Venezia si erano manifestati, come si è detto, fin dal settembre del 1845. Le considerazioni e le denunce contenute nel libro di Zorzi trovano un autorevole sostenitore in Ruskin, che oltre ad esserne l'ispiratore finanzia la stampa del volume e ne scrive la presentazione mettendo in evidenza le disfunzioni e gli equivoci provocati da alcune maniere di concepire il restauro: «In Francia, in Inghilterra, durante i venti ultimi anni, le distruzioni operate per questa unica ragione hanno ecceduto cento volte la ruina dei secoli passati, della negligenza e della rivoluzione»[44]. Secondo Ruskin i danni arrecati al patrimonio di architetture di Venezia sono ancora più gravi che altrove soprattutto perché hanno interessato anche la fabbrica di San Marco ritenuta «la più meravigliosa in bellezza, la più perfetta quanto alla conservazione, di tutti gli edificj del secolo XI in Europa, e le parti più belle di questa chiesa erano appunto quelle deturpate al presente. I musaici in ispecialità, tra gli spazii delle colonnine, erano così squisitamente intralciati e d'un tale bagliore d'oro scuro, che i due archi superiori (nel lato meridionale) rendevano l'aspetto come di piume di pavone al sole, quando il loro verde e violetto risplendono penetrati dalla luce. Ma adesso hanno l'aspetto di piume di pavone state immerse in una tintura bianca»[45].

Secondo l'autore inglese il più grave misfatto perpetrato nel restauro delle facciate settentrionale e meridionale era stato la sostituzione della maggior parte dei rivestimenti marmorei e la alterazione cromatica di quelli originari, che avevano snaturato l'essenza storica ed artistica del monumento e, ormai, lo avevano reso un soggetto di nessun interesse per i pittori, al contrario di quanto lo era stato in passato: «Non posso indovinare dove sia stata presa quella pietra color di sabbia, e d'un fangoso bruno, (le comuni specie di marmo di Verona sono più risplendenti); ne capisco come i Veneziani pos-

[43] BENCIVENNI M., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti e Istituzioni: il decollo e la Riforma del servizio di tutela dei Monumenti in Italia. 1880-1915*, II parte, Firenze, 1992, pp. 321-350.

[44] RUSKIN J., presentazione al libro di A. P. Zorzi, *Osservazioni*…, op. cit., p. 28.

[45] Ivi, pp. 28-29.

sano soffrire di guardare un tale colore, mentre i quadri di Carpaccio e Gentile Bellini mostrano il bel colore caldo, che si usava dappertutto, come avete ben notato, nelle facciate delle case, in quei giorni d'arte perfetta, donando il nome di rosso di Venezia a questa tinta per tutta l'Europa. I cambiamenti fatti dei marmi, e i danni portati alla superficie di quelli, che sono rimasti, non gli conosco. Quello che so è, che nei tempi passati io guardava ogni giorno questa parte di San Marco, domandando a me stesso, se mai sarei capace di dipingere una cosa tanto bella; adesso qualunque buon pittore non basta, sdegnerebbe a dipingerla come soggetto principale, ma sentirebbe di non poter introdurre questa parte dell'edificio in un quadro senza guastarlo»[46].

A giudizio di Ruskin la sostituzione dei marmi delle facciate aveva rappresentato la più assurda falsificazione del monumento, perché l'artisticità dei suoi rivestimenti era da attribuire al colore dei marmi antichi ed alla disposizione delle venature delle lastre[47]. Dei marmi antichi che ricoprivano la Basilica si era fatto scempio e la maggior parte di essi era stata permutata o venduta agli imprenditori dei lavori. Lo stesso Ruskin ne possedeva alcuni pezzi «comprati qui a Venezia dalle macerie della restaurazione»[48] e se ne serviva per scandalizzare gli studenti dell'università di Oxford nelle sue lezioni sulla «Geologia dell'Architettura». I suoi appassionati studi sull'architettura di Venezia gli avevano consentito di produrre una grande quantità di rilievi grafici che testimoniavano i cambiamenti dei materiali e dei colori tipici di quella città, causati dall'incuria e principalmente dalle opere di restauro. La raccolta di questo materiale documentario era un importante supporto per le sue conferenze ad Oxford dove, attraverso il dibattito con gli studenti e gli altri insegnanti, si era avviata una riflessione sui limiti del restauro e sui principi di una nuova considerazione dei monumenti e delle materie che li costituiscono come testimonianze inalienabili. Non si poteva continuare a ripristinare ogni parte delle opere d'architettura ottenendone dei modelli al vero, ma queste dovevano essere conservate con interventi minimi e con le eventuali aggiunte, composte da materiali riconoscibili senza la pretesa di scimmiottare l'arte originaria, e con l'incisione della data della loro immissione facilmente individuabile da tutti: «Ma il rammarico

[46] Ivi, p. 29.

[47] «Accade spesso che la bellezza della venatura in alcune varietà di alabastro sia così grande che si desidera di metterla in mostra dividendola, e non solamente a scopo di economia, ma per meglio far godere la disposizione delle sue linee fantastiche. Nel rovesciare una o due sottili lastre successivamente prese da una stessa pietra, e nel mettere a contatto i loro tagli corrispondenti si può ottenere un seguito di linee simmetricamente perfette che farà meglio comprendere il viluppo delle venature. E questo è precisamente il metodo con cui, in gran parte è stato adoperato l'alabastro in San Marco», in RUSKIN J., *Le Pietre di Venezia*, Roma 1910, p. 119.

[48] RUSKIN J., presentazione in A. P. Zorzi, *Osservazioni*…, cit., p. 30.

principale non diminuisce per la sola questione della minore o maggiore bellezza. Fossero pure i nuovi edifici in ogni punto più belli degli antichi, il fatto starebbe, che cioè, questa non è l'antica chiesa, ma una copia di essa. Non è ciò una perdita per gli abitanti delle lagune? Per noi forestieri è una perdita assoluta. Se vogliamo, possiamo edificare copie della chiesa di San Marco, per noi stessi in Inghilterra o in America, ma noi siamo venuti a Venezia per vedere questo San Marco, le cui colonne hanno tremato dai clamori dei Crociati settecento anni sono, siamo venuti per inchinarci sotto le volte sotto le quali s'inchinò Barbarossa, e le troviamo guastate dalla negligenza e rovinate dalle più ruvide mani; siamo venuti per inginocchiarci sul pavimento dove il Doge Selvo camminò a piedi nudi per ricevere la sua corona, e lo troviamo tolto e rinnovato per il basso parere di una Società di mosaicisti»[49].

Va chiarito che proprio in questo scritto di presentazione del volume di Zorzi emerge la posizione di Ruskin intorno al restauro che, in altre occasioni, non era stata mai espressa in forma così netta. Infatti costantemente all'autore inglese si sono mosse critiche in riferimento ai suoi limiti tecnici che gli facevano considerare il restauro come menzogna e distruzione, senza che fosse capace di indicare una via, un procedimento da adottare. I riferimenti più noti per la cura dei monumenti sono sempre stati relativi alle azioni preventive e Ruskin mai aveva espresso la sua posizione in merito al comportamento da tenere nel caso di degradi o dissesti già verificati. Piuttosto traspariva dalle sue considerazioni, oltre al biasimo per il ripristino in stile, un senso d'impotenza rispetto ad un destino di distruzione che si compiva. Così si esprimeva Ruskin nella sua nota *Lampada della memoria*: «Non parliamo, quindi, di restauro. Questa è una menzogna dall'inizio alla fine. Si può fare un modello di un edificio come lo si può fare di un cadavere; e il modello può avere l'ossatura delle vecchie mura dentro di sé come la forma può avere lo scheletro, non so con quale vantaggio, né m'interessa; ma l'antico edificio è distrutto, e più totalmente ed irrimediabilmente che se si fosse ridotto in un mucchio di polvere, o fuso in una massa d'argilla ... Ma, si dice, ci può essere una necessità di restauro. Sicuro! Guardate bene in faccia questa necessità, e comprendetela nei suoi stessi termini. È una necessità di distruzione. Accettatela come tale; abbattete l'edificio, gettatene le pietre in angoli abbandonati, fatene materiale da costruzione, o malta, se volete; ma fatelo onestamente, e non ponete una mistificazione al loro posto. E guardate in faccia quella necessità prima che essa sopravvenga, e forse potrete prevenirla. Il principio dei tempi moderni, è di trascurare gli edifici prima, e poi restaurarli. Poche lamiere di piombo, messe in tempo su di un tetto, poche foglie morte e ramoscelli eliminati in tempo da un displuvio, preserveranno sia il tetto che le mura da rovina. Sorvegliate un edificio anti-

[49] Ivi, p. 31.

co con cura assidua; proteggetelo meglio che potete, ad ogni costo, da ogni pericolo di sfacelo. Contatene le pietre, come fareste per le gemme di una corona; ponetevi sentinelle intorno, come fareste per le porte di una città assediata; tenetelo legato col ferro dove comincia a disgregarsi; stabilizzatelo con rinforzi di legno dove tende ad inclinarsi; non vi curate della bruttezza del sostegno: meglio una gruccia che un membro perduto; e fatelo teneramente, e reverentemente, e continuamente, e molte generazioni nasceranno e passeranno ancora sotto la sua ombra. Alla fine dovrà giungere la sua ora; ma che venga dichiaratamente ed apertamente; e che nessun sostituto disonorante e falso lo privi dell'ufficio funebre del ricordo»[50].

Nella presentazione alle *"Osservazioni"* di Zorzi, invece, è testimoniato che Ruskin non nutre per il restauro una generica avversione incondizionata derivante dalla sua nota definizione di «menzogna dall'inizio alla fine». In questo scritto Ruskin dimostra di avere le idee molto chiare su come il restauro debba mettersi in pratica, ovviamente, con l'intento di conservare incontaminate le testimonianze artistiche del passato, senza equivoci. Alla base della sua posizione si evidenzia la necessità di eseguire consolidamenti e l'obbligo di garantire la distinguibilità di ogni intervento di completamento, tematiche in seguito riprese dal voto del IV Congresso degli ingegneri ed architetti nel 1883, ed ancora ritenute, in grande misura, di attualità. Scrive Ruskin: «L'unico principio è, che dopo ogni processo di operazione, in qualunque modo necessario alla sicurezza di un monumento, ogni pietra esterna dovrebbe essere rimessa a suo luogo; se ci fossero da fare aggiunte per sostenere i muri, le nuove pietre, invece di somigliare alle antiche, dovrebbero essere lasciate senza scultura, solamente avendo una iscrizione della data del loro collocamento. Di questa maniera gli archeologi futuri sarebbero sempre in stato di studiare la storia dell'Architettura sugli edifici autentici. Nei miei studi adopero la metà del tempo che ho per analizzare un edificio, a trovare quali sono le parti originali»[51]. Quindi: consolidamenti, completamenti con materiali compatibili, distinguibilità per semplificazione degli ornati e targhe per testimoniare l'epoca degli interventi. Finalmente risulta chiaro e senza equivoci il pensiero di Ruskin sul restauro ed è forse giunto il tempo di aggiornare i giudizi che nel tempo si sono espressi sul personaggio, ammantato sempre di un alone di pessimistico e inconcludente pregiudizio.

[50] RUSKIN J., *The Seven Lamps of Architecture*, traduzione riportata in DI STEFANO R., *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli, 1969, pp. 125-126.

[51] RUSKIN J., presentazione in A. P. Zorzi, *Osservazioni*…, cit., pp. 32-33.

I consigli di Guggenheim per il trattamento delle superfici marmoree

Come si è fatto cenno, il libro di Zorzi non suscita il clamore sperato. Le sue tesi non trovano nella città sostenitori autorevoli fatta eccezione per un accorato tentativo di Michelangelo Guggenheim (1836-1914)[52], che pochi giorni dopo la pubblicazione delle "*Osservazioni*" scrive un articolo sull'argomento nelle pagine del quotidiano "Rinnovamento". Ma ancora una volta il giudizio espresso è esclusivamente di natura estetica: il restauro inteso come imbellettamento di una antica architettura che aveva perso il «colorito» pittoresco, e non come operazioni da svolgere per la conservazione di un prodotto artistico e storico. Nel suo scritto Guggenheim vanta di essere stato il primo a criticare le operazioni di raschiatura e di «pomiciamento», eseguite per ottenere la pulitura dei marmi delle facciate restaurate, ma di non aver mai trovato adesioni tra gli intellettuali locali[53]. Indirizzando la sua lettera al direttore Battaggia del "Rinnovamento", che avrà un ruolo fondamentale nella pubblicizzazione delle critiche sui restauri veneziani, egli scrive: «Ti ricordi che or sono due anni circa, guardando noi una sera il fianco di S. Marco dal lato dei Leoncini, ti faceva osservare, addolorato, come il ristauro fosse difettoso ed incompleto, essendosi trascurata tutta intera una delle belle prerogative del nostro ammirabile monumento, il colore? Ciò che dissi a te quella sera, lo ripetei a molti amici intelligenti, scrissi perfino una memoria da farsi leggere ad uomini competenti, ma nessuno se ne curò»[54]. Lo spunto per la lettera al giornale gli è offerto proprio dal libro di Zorzi che Guggenheim ritiene di fondamentale importanza: «Bravo il conte Pietro Zorzi! Sotto l'egida di uno dei più bei nomi (John Ruskin), esso pubblica osservazioni e

[52] Guggenheim, artista, collezionista e industriale, rappresenta quella frangia imprenditoriale veneziana che vivacizzava la crescita culturale della città. Tra le altre iniziative intraprese è importante ricordare la fondazione, nel 1872, della Scuola veneta d'arte applicata alle industrie, cfr. MORONATO S., *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Venezia, 1988.

[53] Sui marmi di San Marco ed in generale sul trattamento delle superfici lapidee cfr. LAZZARINI L., *I marmi di Venezia: provenienza, cause di alterazione, trattamenti conservativi*, in *Marmo restauro: situazioni e prospettive*, Atti del convegno, Carrara, 1983; CORSI F., *Delle pietre antiche*, Roma, 1845; DE ANGELIS D'OSSAT G., *I marmi di Roma antica*, in "Atti del I Congresso nazionale di studi romani", Roma, 1928; DEL RICCIO A., *Istoria delle Pietre*, (1597), a cura di BAROCCHI P., Firenze 1979; LAMBRAKI A., *Le Cipolin de la Karystie. Contribution à l'étude des Marbres de la Grèce exploités aux époques romaine et paléochrétienne, in* "*Revue d'Architecture*", n.1, 1980; KESSLER L., *Sur un procédé de durcissement des pierres calcaires tendres u moyen des fluosilicates à base d'oxydes insolubles*, in *Compte Rendu Académie des Sciences, Istitut de France*, n. 96, 1883; MARANGONI L., *La conservation de la sculpture ornamentale de la Basilique Saint-Marc*, in *La Conservation des Monuments d'Art et d'histoire*, Parigi, 1933.

[54] GUGGENHEIM M., *Lettera sui ristauri di San Marco*, in "Rinnovamento", 7 maggio 1877.

critiche della massima importanza, sotto il punto di vista artistico e storico... esso dice che lo splendore del colorito dei marmi orientali della nostra Basilica è sparito, ed abbiamo ora invece una sbiaditura monotona e fredda. La tinta naturale dei marmi, la splendida *patina* che i secoli avevano deposta sul monumento, è scomparsa affatto, perché i marmi antichi e le meravigliose colonne... furono vandalicamente raschiate e pomiciate». Una grande responsabilità, egli scrive, per tanti cattivi restauri svolti negli ultimi anni, deve essere attribuita alla «Commissione pei monumenti» che aveva permesso di alterare l'aspetto di tanti edifici «come lasciò fare, e collaudò la ripulitura del Fondaco dei Turchi, che perdette nel cosiddetto ristauro il suo colorito primitivo ed il suo carattere storico, come lasciò fare tante altre barbare cose, e credo persino lascerebbe raschiare anche le Procuratorie, se il bisogno dei ristauri si facesse sentire»[55]. Ma secondo Guggenheim si può ancora rimediare agli errori di Meduna con un semplice accorgimento che -a suo avviso- avrebbe garantito ai marmi sia il conferimento di un consono aspetto estetico, che una migliore capacità di resistere alle ingiurie del tempo: «Vi è un rimedio al malfatto? Ve n'è uno... si facciano lucidare a piombo i marmi dei due lati nuovamente ristaurati. Se non si avrà più l'*intonazione*, che i secoli avevano dato al monumento, che la barbarie di un giorno gli tolse, riavremo almeno il tono naturale del marmo, che non può sortire che lucidandolo. Se ne faccia la prova: andiamo, coraggio, si lucidino subito due delle colonne del lato della Piazzetta, una di verde antico ed una di marmo greco; la prima riacquisterà il suo magnifico colore, la seconda renderà visibili le delicate screziature del marmo greco, ed i bambini stessi si persuaderanno della grandissima differenza nel colorito e nell'effetto pittorico, che producono i marmi lucidati da quelli lasciati opachi; senza contare che sui marmi lucidi la pioggia e l'umidità hanno pochissima influenza, mentre, in quelli lasciati scabri e porosi, l'umido penetra e corrode più presto»[56].

Quel generale «tono monotono e biancastro» che avevano assunto i marmi dopo la pulitura operata nel corso dei restauri, a suo parere, era detestabile. Ma mentre Ruskin e Zorzi si limitavano a condannare le raschiature che avevano cancellato le patine, e quindi i segni del trascorrere di tanti secoli, Guggenheim propone addirittura, con il trattamento indicato, un San Marco inedito, dall'aspetto lucido e splendente, che sicuramente non era mai esistito. E se oggi può apparire solo una isolata bizzarria, va subito chiarito che nel suo tempo, quell'idea di lucidare a piombo tutti gli elementi lapidei delle

[55] *Ibidem*. La Commissione consultiva di belle arti per la provincia di Venezia a cui fa riferimento Guggenheim per il collaudo del restauro del Fondaco dei Turchi era presieduta dal prefetto e composta, a parte lo stesso Berchet autore di quel restauro, da Nicolò Barozzi, Luigi Borro, Lodovico Cadorin, Angelo Cameroni, Giovan Battista Cecchini, Antonio Dall'Acqua Giusti, Paolo Fabris, Luigi Ferrari, Eugenio Moretti Larese e Agostino Sagredo.

[56] *Ibidem*.

facciate della Basilica aveva trovato un gran numero di sostenitori, a riprova che uno dei temi principali su cui si discuteva a Venezia in quegli anni, era principalmente la provocata perdita del colore delle facciate restaurate. Che diventava un argomento essenziale per quella, non rara, interpretazione di monumento in cui si privilegiava essenzialmente la bellezza ed il godimento estetico, astraendolo dal contesto della storia.

Lo stesso Guggenheim tornerà più volte pubblicamente sull'argomento[57], proponendo addirittura, per convincere i più riottosi, di fare delle prove di lucidatura a sue spese, su due colonne, per dimostrare definitivamente la bellezza di un marmo lucidato da uno semplicemente «spulito», portando a sostegno della sua tesi l'esempio della lavorazione delle pietre preziose: «Un brillante – egli scrive – un rubino o un'altra pietra preziosa, se non sieno lucidate, hanno l'apparenza di ciottoli. I marmi orientali sono come le gemme; non si può apprezzare la loro bellezza se il loro massimo pregio, il colore, è velato. *Poiché nel ristauro, i marmi di San Marco furono sfregati*, e non si può riavere la loro *intonazione* primitiva, diamo ad essi almeno il loro colore naturale, perché la presente *stonazione* sparisca»[58].

Le proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco

Nel corso dei due anni successivi alla pubblicazione delle *"Osservazioni"* di Zorzi, la tensione sull'argomento diminuisce perché i restauri della Basilica sembrava si fossero arrestati completamente, almeno all'esterno. Le soluzioni progettuali adottate da Meduna per la ricostruzione della loggetta dell'angolo Sud-Ovest facevano prevedere però che anche nella continuazione del restauro della facciata occidentale, ovvero quella principale, si sarebbero apportate modifiche alle quote, perché finalmente tutte le facciate potessero armonizzarsi secondo il gusto del progettista.

Alla fine di ottobre del 1879 si diffonde la notizia che il restauro di San Marco è sul punto di ricominciare e proprio con il consolidamento della facciata occidentale, operazione che come abbiamo visto per le altre due facciate comportava la demolizione e la ricostruzione delle murature e delle decorazioni marmoree e musive. Le indiscrezioni sul riavvio dei restauri non si propagano solo a Venezia e in men che non si dica raggiungono i paesi stra-

[57] Il 23 e il 29 novembre del 1879 dalle pagine del "Rinnovamento", ed il 18 marzo 1880 da quelle de "Il Tempo". I tre articoli di Guggenheim sono ristampati nel 1881 dagli editori Kirchmayr e Scozzi di Venezia, allo scopo di «dar lumi» alla Commissione istituita per la conservazione di San Marco.

[58] "Rinnovamento", 23 novembre 1879.

nieri circolando nel mondo degli intellettuali europei. Sarà questo il preludio allo scatenarsi di una polemica dai toni accesi che vedrà la costituzione di un Comitato internazionale per l'opposizione ai restauri di San Marco. Un grande gesto d'amore per quel monumento, riconosciuto d'inalienabile valore, partecipato all'Italia dai rappresentanti di molte Nazioni, ma anche una nuova maniera di intendere i capolavori artistici come patrimonio culturale comune appartenente a tutti i popoli della terra[59].

Le proteste contro l'imminente ripresa dei lavori di restauro nella facciata occidentale di San Marco vengono manifestate in Inghilterra nel corso di una riunione straordinaria tenuta nello Sheldonian Theatre di Oxford, il 15 novembre del 1879. I promotori dell'iniziativa appartengono ad un'associazione di recente costituzione, che dal 1877 aveva posto sotto la propria custodia i monumenti per arrestare gli effetti distruttivi dei restauri. Ispirandosi alle teorie di Ruskin il primo coordinatore della *Society for the Protection of Ancient Buildings* è William Morris che, insieme ad un nutrito gruppo di artisti ed esponenti della cultura in generale, condivideva le stesse idee sulla conservazione degli antichi edifici[60].

Il *meeting* di Oxford ottiene una partecipazione di pubblico superiore alle aspettative dei proponenti della *S.P.A.B.*, perché a riprova del grande interesse che suscita l'iniziativa per la salvaguardia del duomo di San Marco, partecipano molti intellettuali e sono presenti personalità del mondo accademico e politico. Quanti non possono prendere parte, come lord Carnarvon, il primo ministro William Ewart Gladstone, Mr. Emerton, il filosofo Alfred Newton e lo stesso Ruskin, inviano delle lettere di adesione ai contenuti dell'iniziativa al prof. Holland, decano del Christ's Church College, a cui spettava l'onere di presiedere la conferenza. Ruskin non partecipa all'importante riunione perché attraversa un periodo di forte depressione che gli farà interrompere molte delle iniziative intraprese e che lo porterà a presentare, in quello stesso periodo, le dimissioni dall'insegnamento tenuto ad Oxford, che riprenderà nel 1883, solo per un biennio.

Il dibattito viene aperto da Holland che con grande prudenza e passione manifesta il proposito che dall'assemblea scaturiscano gli argomenti per intervenire nella vicenda dei restauri di San Marco presso il Governo italiano «con calma e rispetto», sicuro che da parte del Paese amico non ci sarebbe

[59] Cfr. l'articolo della rivista "The Architect", *The restoration of St. Mark*, riportato in LA REGINA F., *William Morris e l'Anti Restoration Movement*, in "Restauro", nn. 13-14, 1974, p. 120.

[60] Gli intenti dell'associazione, ancora esistente, venivano esplicitati dallo stesso Morris nei contenuti del manifesto programmatico, cfr. MARINO B. G., *William Morris: la tutela dei monumenti come problema sociale*, Napoli, 1993; MORRIS W., *Opere*, a cura di MANIERI ELIA M., Bari, 1985; HENDERSON P., *William Morris*, London 1967. Sull'associazione e la sua attività e in generale sul dibattito in Gran Bretagna si rimanda alle ricerche di VENTIMIGLIA G. M., infra al capitolo V.

stato alcun risentimento considerato che la meravigliosa città di Venezia era stata protagonista della letteratura e dell'arte inglese nelle opere di Shakespeare, Otway e Byron e più tardi di Turner e Ruskin[61].

Tra i primi a prendere la parola e portare la personale esperienza vissuta nel corso di una recente visita a Venezia è il pittore Henry Wallis che racconta lo sconforto provato nel vedere le trasformazioni subite da quell'impareggiabile monumento, ed auspicando una immediata interruzione dei restauri, sottolinea l'urgenza di una presa di posizione da parte degli intellettuali inglesi per salvare quell'«unico esempio di architettura bisantino-gotica»[62]. Gli fa eco l'architetto George Edmund Street ascoltato con molta attenzione per la sua diretta testimonianza, riferita ad una visita fatta a San Marco nel 1877, e per i chiarimenti tecnici che è in grado di fornire all'assemblea. Dal punto di vista statico il monumento «è solidissimo» ed è quindi inutile proporre consolidamenti di ogni genere. Quelli già eseguiti, a suo modo di vedere, erano stati arbitrari e come conseguenza la facciata settentrionale aveva perso «interamente il calore e la bellezza di colorito», mentre quella meridionale, «rimessa *a nuovo*», aveva perduto ogni interesse per gli artisti e per gli archeologi che l'avevano disegnata e studiata per molti decenni. Dei mosaici rifatti negli ultimi anni dichiara la completa differenza da quelli antichi: «a parte qualsiasi questione di disegno, nella sua struttura, nella dimensione dei pezzetti, nell'imperfezione della superficie che produce giuochi di luce e di ombra»[63]. Street conclude il suo intervento con un colpo di scena, una dichiarazione ad effetto che travolge emotivamente i presenti. Mentre racconta che nel Battistero si è rifatta completamente nuova tutta la decorazione a mosaico senza che ne fosse salvata anche una piccola quantità di quella originaria, improvvisamente mostra al pubblico un pezzo di mosaico poco più grande di una mano, dichiarando che apparteneva a quello autentico distrutto e che quando era stato a Venezia era possibile acquistarne di simili, per pochi centesimi, dal sacrestano.

Dopo Street prende la parola il pittore Edward Burne-Jones che era stato, insieme a Morris, tra i fondatori della *S.P.A.B.*. Il suo intervento è diretto a sconfessare la pratica del restauro che ha compromesso sia la storia che l'arte degli antichi edifici, e parlando a nome di tutti gli artisti, partecipa ai presenti lo smarrimento e lo scoramento per «i cambiamenti che soffrirono da tempo in qua tutti i grandi Monumenti del Cristianesimo... i nostri figli e le generazioni future ci accuseranno di avere alterato i grandi tesori d'arte che l'accidente del tempo commise alle nostre cure per aver reso impossibile ai loro occhi di ammirare quei famosi lavori, che a loro non potranno esser presenti che per via di libri. Il lavoro degli ultimi 12 o 15 anni di S. Marco

[61] Cfr. il resoconto pubblicato dal "Rinnovamento" il 24 novembre 1879.
[62] *Ibidem*.
[63] *Ibidem*.

mostrò quale derisione sia ciò che si chiamò *ristauro*. Non s'usò cura alcuna, nemmeno quella elementare di conservarne il colorito, quale il più zotico operaio l'avrebbe potuta esercitare. E così il lento prodotto di secoli, di invenzioni e di spese sconfinate, furono parodiati nel precipitato lavoro di alcuni mesi!»[64].

Anche Morris replica sul tema della sostituzione dei mosaici, a suo avviso scandalosa e causa della falsificazione di almeno quattro secoli della storia dell'arte che era concentrata nella Basilica: «nei mosaici, non bisogna fare scopo di rinnovazione per vile interesse commerciale, ma rimetterli, facendone sorvegliare il ristauro da occhi esperti e vigili, pei quali riesca lavoro d'amore artistico che non è rimunerabile»[65].

Seguono una serie di interventi sulla legittimità della protesta contro l'operato di un paese straniero e sulle forme più opportune che questa avrebbe dovuto assumere. A proposito interviene Acland, un giurista, che presenta una proposta di deliberazione dell'assemblea per avanzare le generali rimostranze degli intervenuti allo scopo di poter arrestare la distruzione di San Marco: «questo meeting desidera rispettosamente esprimere al Governo Italiano l'ardente ed appassionato interesse che tutte le nazioni incivilite provano per l'arte e per la storia di Venezia, e prega calorosamente con esse per poter almeno aver tempo di considerare la cosa come sta ed ottenere se possibile la collaborazione di altri Paesi»[66]. Acland si duole dell'assenza di Ruskin che in maniera inseparabile è legato alla città lagunare per la sua opera *Stones of Venice*, e sul tema in argomento legge un passo della lettera che questi ha inviata in segno di adesione all'iniziativa, alla quale partecipa col cuore: le proteste – scrive Ruskin – sono un diritto, «l'esercizio del quale non può offendere alcuno. Un amichevole consiglio a degli amici, e gli Italiani sono tali, non può venir interpretato come mala parte»[67]. Tra gli altri il prof. Richmond appoggia la proposta di Acland e il presidente Holland la accetta insieme alle altre che dovranno comporre la rimostranza ufficiale da sottoscrivere ed inviare al Governo italiano.

La seduta si scioglie dopo aver promosso l'istituzione di un «Comitato per la conservazione della Basilica di San Marco in Venezia» sotto la responsabilità dello stesso Holland, che assume la presidenza, di Street vicepresidente e Wallis segretario onorario. Agli ultimi due viene dato l'incarico di scrivere un memoriale sulla vicenda di San Marco perché potesse circola-

[64] *Ibidem*.
[65] *Ibidem*.
[66] *Ibidem*.
[67] *Ibidem*.

re tra gli intellettuali allo scopo di raccogliere le firme e quindi comporre un documento ufficiale da inviare al Governo italiano[68].

Un commento pubblicato sul quotidiano "*The Standard*" offre, dei temi trattati dall'assemblea di Oxford, una lettura sociologica sull'evoluzione del cittadino medio inglese e sull'interesse generale per i viaggi nel continente europeo e di conseguenza per le sorti di un monumento importante come quello di San Marco[69]. Anche i nuovi laureati dell'università di Oxford avevano subito repentine trasformazioni, passando dal più ortodosso classicismo accademico al nuovo concetto di «estetismo» che aveva offerto tante ispirazioni ai pittori moderni. Solo una decina di anni prima ad una simile assemblea come quella sul restauro di San Marco gli intervenuti «avrebbero ascoltato impassibili dell'imminente distruzione di qualsiasi monumento architettonico costruito a partire dall'era cristiana»[70]. Nessuno avrebbe potuto prevedere cambiamenti così rapidi a Oxford e solo qualche giorno prima «sembrava impossibile che le "pietre di Venezia" sarebbero diventate così importanti da essere familiari ai dottorandi o ai *tutors* del suo College come le bandiere dell'High-Street»[71].

Nei giorni successivi le manifestazioni di solidarietà e i dibattiti sulla conservazione di San Marco si susseguono e si aggiornano al ritmo delle notizie sconfortanti che arrivavano dall'Italia che manifestava, attraverso le autorità dello Stato, un grave disappunto per le ingerenze dei Paesi stranieri, senza curarsi, apparentemente, degli allarmi che erano stati lanciati.

Le conferenze sull'argomento non sono organizzate solo dalla *S.P.A.B.*, ma da varie associazioni culturali inglesi, come la *Royal Accademy* e la *Society of Painters in Water Colours*, e principalmente dalle università. Quella di Cambridge, ad esempio, promuove una protesta autonoma deliberata dal proprio senato accademico e sottoscritta da tutto il corpo docente dei vari settori disciplinari. Il testo a stampa delle raccomandazioni sulla salvaguardia della Basilica è indirizzato al Ministro della Pubblica Istruzione ed è seguito da oltre duecento firme: «Eccellenza! Avvegnaché la bellezza e la conservazione della famosissima Chiesa di S. Marco in Venezia interessino tutti indistintamente i cultori dell'arte e della storia, i sottoscritti Membri del Senato dell'Università di Cambridge, vogliono sperare di essere iscusati se osano indirizzarsi a Vostra Eccellenza. Giunse in Inghilterra la notizia che una Commissione debba, sotto la direzione di V. E., convocarsi onde esami-

[68] La sede del comitato era ospitata nello studio del pittore Henry Wallis al n. 9 di Buckingham Street, di Londra; era possibile anche depositare le firme presso il recapito dell'architetto Charles Vinall al n. 43 di Guilford Street, sempre a Londra.

[69] Cfr. "*The Standard*", 17 novembre 1879. Per la traduzione di questo articolo ringrazio Federico Cardaci.

[70] *Ibidem*.

[71] *Ibidem*.

nare de' progetti per la ricostruzione della facciata occidentale della sopradetta Chiesa. Considerando che molti tra i più bei monumenti architettonici in Europa (e non pochi nella stessa Inghilterra) sono stati in questi ultimi tempi sformati da rinnovellamenti co' quali venne sostituito un lavoro moderno imitativo a quell'autentico dei primi artefici, ed alla grazia di veneranda antichità un moderno lustro superficiale, i sottoscritti nutrono fiducia che tal sorte sia risparmiata a quell'imparagonabile facciata occidentale di San Marco. E nello stesso tempo che sperano di veder presi tali provvedimenti che valgano a porre al sicuro dallo sfacelo il sopradetto monumento, fanno voti altresì perché la Commissione presieduta da V. Eccellenza rifiuti la sua approvazione a qualsiasi progetto che abbia disposizione ad una generale ricostruzione di questo incomparabile monumento, o a qualsiasi restauro che indebolisca il carattere originale ed autentico dell'antico lavoro. E nell'esprimere questa opinione come fervida speranza crediamo di esser d'accordo con la maggior parte dei viaggiatori e studenti tra i nostri connazionali»[72].

La stampa inglese dà un grande risalto alle iniziative contro la distruzione di San Marco e molti lettori inviano al governo italiano lettere personali e un ciclostile con la richiesta di arrestare i restauri, distribuito dalla *S.P.A.B.*, di cui se ne conservano almeno un migliaio di esemplari, molti dei quali con parecchie decine di firme[73]. Anche in Francia si segnalano alcune iniziative ma di tenore più limitato, principalmente ad opera della *Nouvelle Revue* e dell'*Institut de France*, che facevano circolare dei volantini per le adesioni degli oppositori ai restauri[74].

La *S.P.A.B.* continuerà per un lungo periodo con una frenetica attività di sensibilizzazione della pubblica opinione organizzando convegni e pubblici dibattiti contro il restauro in generale, e soprattutto contro quello di San Marco. Di molti ci restano testimonianze dalle notizie riportate dalla stampa come i *meetings* tenuti nel teatro del *Midland Institute* di Birmingaham e nella sala della *Society of Arts* di Adelphi, ai quali partecipano molti degli appartenenti all'associazione[75]. Ruskin continua a tenersi fuori dalla mischia ma a quelle riunioni sono presenti Morris, Street, Burne-Jones, Wallis, Dante Rossetti e tra gli altri il pittore Christian e l'architetto Stevenson che espongono le impressioni di una loro recentissima visita a San Marco.

I documenti di protesta direttamente prodotti dalla *S.P.A.B.* o sotto l'egida di altre istituzioni sono parecchi ma quello da ritenere più significati-

[72] ACSDGABA, I vers., b. 609, documento a stampa *Cathedral of St Mark, Venice*, senza data ma da riferire ai primi mesi del 1880.

[73] Cfr. ACSDGABA, I vers., b. 609 e 610.

[74] *Ibidem*.

[75] Cfr. *St. Mark's, Venice*, in "The Architect", 5 giugno 1880, riportato in LA REGINA F., *William Morris…*, op. cit.

vo scaturiva da un *meeting* tenuto nella sede della *Society of Arts* di Londra il 31 maggio 1880, dove su sollecitazione di Morris, si stabilisce di varare un Comitato con aderenti di tutti i paesi. La reggenza del comitato restava ai fondatori ma vi erano ammesse adesioni di personalità ed artisti di tutti i paesi, compresa l'Italia, per avere quindi una oggettività di pensiero internazionale su un problema, come quello di San Marco, ritenuto di primario ed universale interesse. Di conseguenza viene redatto un nuovo documento in lingua inglese, francese ed italiana e inviato in molte città d'Europa e d'America per ottenere le adesioni. Dopo tre mesi i simpatizzanti all'iniziativa sono circa seimila e il 1° agosto 1880 viene stampato il testo del documento, sempre in tre lingue, seguito dai nomi dei responsabili dei Comitati nazionali, allo scopo di ottenere ulteriori adesioni. Sottolineo che il comitato era composto da molte illustri personalità del tempo: artisti, professionisti, politici. Per l'importanza che riveste il testo di seguito, se ne riporta integralmente il suo contenuto: «La natura dei lavori di ristauro recentemente eseguiti a Venezia sopra alcuni fra i principali suoi monumenti era tale, da svegliare generalmente un forte desiderio di far qualche cosa per impedire, se possibile, il loro corso. Trent'anni or sono il Fondaco dei Turchi appariva rovinoso, abbandonato, ma vi era ancora tanta originalità da costituirlo vero monumento d'arte antica, e di grande valore. Il Tempio di Santa Maria di Murano, secondo per interesse artistico al Fondaco dei Turchi, trovavasi intatto. Il Fondaco si riedificò; ne dell'antica struttura rimane qualche bel capitello ed i fusti delle colonne, ma raschiati o pomiciati: S. Maria di Murano fu ristaurata in maniera che la facciata ha quasi perduto affatto il suo incantesimo di colore. Prima ognuno poteva recarsi (e si recava) a studiare in questi due nobili monumenti la loro architettura; ora nessuno vuole curarsene, non trovandosi ivi più un ricordo antico da esaminare, non un pezzo leggiadro di antica decorazione colorata da potersi ammirare e studiare.

Eguale trattamento sofferse in questi tempi la Basilica di San Marco. Si rifece da prima la facciata Nord, recentemente la facciata Sud; una parte considerevole del pavimento si rinnovò, ed a tutti i musaici della Cappella Zeno, ed in parte anche a quelli del Battistero si sostituirono lavori nuovi, ora appunto terminati. Ciascuno di tali ristauri fu fatto così, che il lavoro nuovo differenzia dall'antico, e riesce privo di quasi tutti i pregi che il vecchio rendono interessante.

Il dolore da qualche tempo causato da queste operazioni, a molti amanti dell'arte antica, trovò l'anno scorso uno sfogo, quando pareva si dovesse agire nell'istesso modo per la facciata Ovest: un memoriale urgente, appoggiato da nomi influenti, fu mandato di qua alle autorità Italiane sollecitando ad un nuovo esame dei lavori in corso, od in progetto. Fortunatamente sembra avesse il memoriale, almeno per un momento, un buon successo, o fosse

stato spedito proprio nel tempo in cui l'opinione degli Italiani cambiava su questo argomento.

Fu fatta quella protesta perché, mentre le autorità Italiane spendevano gran somme di denaro, con un vero desiderio di giovare all'arte, c'era nonostante l'amara certezza che, se completavansi i lavori nel modo con cui furono fino a quel punto condotti, altro non poteva risultarne che la distruzione di pressoché tutto il valore Artistico, Storico ed Architettonico del più prezioso monumento di quell'epoca in Europa.

Più si esaminano i recenti ristauri di San Marco e più chiaramente apparisce che quelli in cui incombe la responsabilità della esecuzione hanno proprio stabilito di continuarli con l'istesso spirito. Non vi è dubbio, l'architetto il quale ha rinnovato la facciata Sud intendeva pure di riedificare la facciata Ovest; sopra nuove linee: ce lo dimostra il ristauro nell'angolo Sud Ovest; a lor volta poi i mosaicisti sarebbero certamente pronti di proseguire i loro lavori nel pavimento, nei soffitti e nelle pareti, precisamente sotto la tutela delle solite ragioni.

Stando così le cose, e riconosciuto l'amore straordinario e largamente esteso, fra gli uomini colti di tutte le nazioni, specialmente fra gli studiosi d'arte, per quella illustre Basilica, e la vera e profonda sensazione prodotta dai medesimi per quei ristauri, si comprende che l'unica strada aperta a quanti desiderano impedire una calamità, quale sarebbe certamente quella del compimento di detti lavori, è di unirsi in un Comitato che abbia l'unica mira di usare tutti i mezzi possibili per la ulteriore conservazione del vero carattere di San Marco. La natura eccezionale del pericolo sembra dover giustificare ciò che è senza dubbio, un modo eccezionale di agire. Scopo è di adoperarsi per promuovere una simpatica cooperazione con quei molti ed influenti Italiani che pensano allo stesso modo.

Essendo il comitato, e individualmente, e per se stesso, animato dai più cordiali ed amichevoli sentimenti verso la nazione Italiana, avrà ogni cura per agire con la maggiore delicatezza, con amichevoli osservazioni, con la risoluzione di non ferire nessuna suscettibilità nazionale; senza occuparsi delle semplici e necessarie riparazioni.

Fu a questo fine tenuta una conferenza nella sala della Società d'Arte, lì 31 Maggio, e vi fu nominato un Comitato col potere di accrescere il numero dei socj. Esso Comitato fa appello a quanti simpatizzano nel medesimo scopo.

È di grande importanza che chi vuol trattare tale questione abbia a farlo in nome di una società d'individui i più autorevoli a dare una opinione in proposito: quindi la facilità di venire ascoltati su tale argomento.

Il Segretario Onorario riceverà con sommo piacere i nomi di tutti quelli che saranno disposti concorrere allo scopo accennato»[76].

[76] Cfr. ACSDGABA, I vers., b. 609, Comitato per la conservazione della Basilica di San Marco in Venezia. In calce al documento si trova scritto «il Comitato, per ora, si compone dei seguenti membri» e di seguito sono riportati i nomi e le attività svolte: George Edmund Street, R. A. Professor of Architecture at the Royal Academy; vice-presidente del Comitato; Madame Adam, Directrice de la Nouvelle Revue; Angelo Alessandri, pittore, Venezia; L. Alma-Tadema, R. A.; Cav. Andrea Tessier, membro dell'Ateneo, Venezia; H. H. Armstead, R. A.; Eustace Balfour; Théodore Ballu, architecte, membre de l'Istitut de France; P. J. A. Baudry, Membre de l'Institut; Charles Blanc, de l'Académie Française; Dr. Bode, Director, Koenigliche MuseenBerlin; G. P. Boyce, Member of the Society of Painters in Water Colours; Carl Brun, Zurich; F. W. Burton, F.S.A., Directoor of the National Gallery; Cav. Avv. Michele Caffi, Milano; Dott. Andrea Carli, Venezia; Son excellence M. Challemel-Lacour, Ambassadeur de France en Angleterre; Guglielmo Ciardi, Pittore, Venezia; Comm. Cecchetti, Direttore dell'Archivio di Stato ai Frari, Venezia; Edouard Charton, Sénateur, Membre de l'Institut; Ewan Christian, Architect; Prof. Colvin, Cambridge; Leonard Courtney, M.P; Louis Desmoulin, Architecte; Dr. Robert Dohme, Hofbibliothekar Sr. Majestat Des Kaisers Wilhelm; Prof. R. Von Eitelberger, Director des Kaiserl Koenigl, Oesterr Museum, Wien; Dr. T. Elze, V.D.M., Venezia; Cav. Notajo Gabriele Fantoni, Venezia; Giacomo Favretti, Pittore; Pietro Galter, Pittore, Venezia; Charles Garnier, Architecte, Membre de l'Institut; Cav. Urbani De Geltof, Venezia; J. L. Gerome, Membre de l'Institut; Sir John Gilbert, R..A., President of the Society of Painters in Water Colors; The Hon. Grosvenor; Adolfe Guillon; Charles Cecil Van Haanen, Venezia; Viscount Hardinge, Trustee of the National Gallery; John Hebb, Metropolitan Board of Works; J. J. Henner; George Howard; W. Holman Hunt; Francesco Jacovacci, Pittore, Venezia; E. Burne Jones; Prof. Meyer Von Kronau, Zurich; Jean Paul Laurens; Dr. C. Leemans, M.A.S. M.S.L. Directeur van het Rijks Museum van Oudhedente Leiden; H. M. Lefuel, Architecte, Membre de l'Institut; J. E. Lenepveu, Membre de l'Institut; Ernesto Levorati, Pittore, Venezia; The Veri Rev. G. Liddell, D. D., Dean of Christ Church, Oxford; His Excellency The Hon. James Russell Lowell, Minister Plenipotentiary of the United States; Prof. Dr. Wilhelm Von Lubke, Stuccard; Prof. Dr. Carl Von Lutzow, Heransgeber der Zeitschrift fur bildende Kunst, Wien; J. L. E. Meissonier, Membre de l'Institut, Grand-Officier de la Legion d'Honneur; Luigi Mion, Pittore, Venezia. William Morris, M .A; The Right Honorable A. J. Mundella, M.P., Vice-President of Council for Education; Ricardo de Navarrete, Venezia; Prof. C. E. Norton, Cambridge, Massachusetts, U. S; The Rev. Mark Pattison, B. D., Rector of Lincoln College, Oxford; Charles C. Perkins, Boston, Massachusetts U. S; Dr, W. Pleyte, Conservateur by het Rijks Museum van Oudhedente Leiden; Viscount Powerscourt, Governor of the National Gallery, Dublin; E. J. Poynter, R.A., Director for Art, Science and Art Department; Pierre Puvis De Chavannes; Dr. J. Rudolf Rahn, Prof. ord. an der Universitat, Zurich; W. R. S. Ralston; G. W. Reid, Keeper of the Prints, British Museum; Prof. Richmond, Oxford; W. M. Rossetti; Cav. Antonio Rotta, Venezia; Silvio Giulio Rotta, Pittore, Consigliere Accademico, Venezia; John Ruskin, D.C.L.; Jules E. Saintin; Nob. Giuseppe Soranzo, Accademico di Merito Presidente della R. Accademia, Venezia; J. J. Stevenson, Architect; The Rev. E. S. Talbot, M. A. Warden of Keble College, Oxford; Dr. Moriz Thausing, Universitats Professor und Director der Albertina in Wien; Dr. Antonio Tonoli, Venezia; Ivan Tourgueneff; Charles Vergeé, Conseiller à la Cour de Cassation, Membre de l'Institut; C. G. Vinall, Architect; Carel Vosmaer, The Hague; Philip Webb, Architect; Augusto Wolff, Pittore, Venezia; The Hon. Percy Wyndham, M.P; Charles Yriarte; Alessandro Zezzos, Venezia; Conte A. P. Zorzi, Venezia; Henry Wallis, Segretario onorario del Comitato.

Le polemiche sui quotidiani veneziani

I primi echi dei *meetings* inglesi per il salvataggio di San Marco non tardano ad arrivare in Italia, dove vengono ampiamente diffuse notizie, riportate dalla stampa britannica, su molti giornali. Il maggiore risalto degli avvenimenti, ovviamente, viene dato dai quotidiani veneziani in cui gli aggiornamenti sulla questione, ormai diventata internazionale, si rincorrono da una testata all'altra. Il "Rinnovamento", "La Gazzetta di Venezia" e "La Venezia", nella seconda metà di novembre del 1879, giornalmente pubblicano articoli sull'argomento con autorevoli commenti di esperti. Quello che generalmente appare preponderante è però l'ostentato spirito patriottico di alcuni articoli che giudicano le iniziative prese per la salvaguardia di San Marco come un'ingerenza straniera e un'aggressione politica contro l'indipendenza della Nazione italiana. Nel "Rinnovamento", a proposito si legge: «Noi ringraziamo gli artisti inglesi e francesi pel grande affetto che essi dimostrano pel nostro impareggiabile monumento, ma alla fin fine poi rammentiamo che in casa nostra i padroni siamo noi e che anche in Italia si è dotati di sufficiente criterio artistico e di sviscerato amore per la gloriosa arte nostra da sapere, ad onta di qualche errore commesso, come si debbano salvaguardare i grandi monumenti, quali la Basilica di San Marco»[77].

Sullo stesso quotidiano, qualche giorno dopo, si cerca di difendere la posizione dello Stato italiano nei confronti dei lavori finanziati negli ultimi anni e quindi sottoposti al controllo della Commissione Conservatrice, che va ricordato era presieduta dal prefetto: «In risposta all'agitazione provocata in Inghilterra da allarmi esagerati, e che mostrano una cognizione assai incompleta del vero stato delle cose... [ripetiamo] che da quando il Governo Italiano, prese a dirigere i ristauri di S. Marco, fu sempre suo proposito rafforzare l'edificio murale e completare le parti distrutte dal tempo, rispettandone altamente l'incolumità artistica»[78]. Di seguito il quotidiano riporta alcuni brani delle relazioni del prefetto Sormani Moretti per i resoconti economico-amministrativi presentati al Consiglio provinciale per gli anni 1876-78. Nelle relazioni prefettizie è spiegato che a partire dal 1876 tutte le iniziative intraprese dallo Stato per la conservazione della Basilica di San Marco erano state condotte col più attento rigore scientifico «curando di riparare, di rimettere, di salvare, anziché di rifare, e seguendo quindi i più sani precetti della scienza e del gusto artistico ispirati a chiunque abbia il culto del bello e delle patrie memorie. È ciò chiaro? [aggiunge l'estensore dell'articolo continuando il suo commento] Si persuadono i mittingai inglesi, che essi vanno

[77] "Rinnovamento", 17 novembre 1879.
[78] "Rinnovamento", 21 novembre 1879.

predicando ad un convertito, perché le idee artistiche di cui si credono Apostoli, erano già qui accettate come dogma, e da tempo non breve»[79].

La relazione di Sormani Moretti contiene altre utili notizie sull'andamento e sulle previsioni dei futuri lavori preventivati dall'architetto Meduna per una spesa totale di due milioni e mezzo di lire da spendere in ventitré anni.

Riguardo ai lavori appena conclusi nella facciata meridionale il prefetto aveva posto alla Commissione Conservatrice un importante quesito a proposito della opportunità di omogeneizzare i colori dei materiali lapidei dei rivestimenti: «se e come convenga dare a quella facciata una generale levigatura o tinta, la quale, armonizzando il tono dei diversi marmi, ne faccia risaltare le venature, rendendoli nel tempo stesso meno permiabili pei loro pori all'azione sgretolatrice del salso marino, delle pioggie e delle altre vicende atmosferiche»[80].

Uno degli articoli stampati in quei giorni porta la firma dell'architetto Federico Berchet, componente della Commissione Conservatrice, anch'esso ripetutamente attaccato per il restauro del Fondaco dei Turchi. Nella sua strenua difesa dalle critiche straniere, dalle pagine de "La Venezia", sostiene: «Che gli stranieri prendano così vivo interesse alla storia dei nostri Monumenti, ed alla loro conservazione, è assai lusinghiero per noi, ma che s'ingigantiscano le cose al segno di far credere che occorra la loro protezione ad impedire che in Italia si commettano azioni vandaliche, a danno degli stessi, è cosa che non possiamo ammettere»[81]. Berchet, nel tentativo di sedare la polemica, giustifica le opere di restauro condotte da Meduna, considerando di primaria importanza il lavoro di consolidamento svolto nelle facciate. A suo parere, la causa principale dei dissesti era provocata dai rivestimenti marmorei, non facenti parte della fabbrica primitiva che, nel corso degli ultimi secoli, avevano appesantito la struttura provocando cedimenti: «quella ricchissima veste gli venne addossata senza provvedere ad un corrispondente allargamento della base, che ne assicurasse la resistenza. Ed a ciò è dovuto il progressivo movimento della parte decorativa che, seguendo la compressione dei terreni, influì a generare le sconnessioni e gli sbilanci che oggidì si fanno così manifesti anche nella facciata principale e che reclamano una ben ponderata e razionale opera di restauro»[82].

Secondo l'opinione di Berchet, dunque, non solo erano legittimi e ben riusciti i lavori fatti ma bisognava continuare con lo stesso metodo anche

[79] *Ibidem*.

[80] *Ibidem*. Le dichiarazioni del prefetto (1878), sono sicuramente influenzate dalle polemiche sorte dopo la pubblicazione delle *"Osservazioni"* di Zorzi, e come si può notare anche dai "consigli" di Guggenheim in merito alla levigatura delle superfici.

[81] "La Venezia", 17 novembre 1879.

[82] *Ibidem*.

sulla facciata principale, perché quella parte del monumento richiedeva immediati interventi di consolidamento; a tal punto che, procrastinando ogni iniziativa, se ne poteva determinare la sua definitiva perdita. I toni per influenzare l'opinione pubblica sono duri e determinati e mirano al riconoscimento di un effettivo pericolo ed al bisogno di immediati provvedimenti: «se la facciata pure non avesse ad essere opportunamente assodata ed assicurata nella parte statica, i disordini progressivamente crescendo, giungerebbero a darci di quel magnifico tempio una magnifica rovina»[83].

Nell'articolo trovano spazio anche alcune considerazioni chiarificatrici per riscattare il restauro dalle accuse e dai sospetti d'illegittimità, ingenerati dalla polemica: «Restaurare non equivale a distruggere, purché il restauro si faccia con quella religiosa parsimonia, con quella intelligente operosità che valga ad assodare le parti del monumento conservandone allo scrupolo il tipo e le parti tutte che non richieggono l'opera nuova coordinata all'insieme non solo delle forme ma anche delle qualità dei marmi e di ogni altro accessorio»[84].

I chiarimenti e le giustificazioni dell'architetto Meduna

Il 22 novembre 1879 nelle pagine del quotidiano «Il Rinnovamento» viene pubblicata una lettera dello stesso Meduna che risponde alle accuse mossegli particolarmente dagli oppositori stranieri ma anche da molti concittadini che prima lo avevano osannato proprio per quei restauri per i quali aveva, addirittura, meritato l'ambita onorificenza di commendatore con le insegne del Governo del Re «in attestato di soddisfazione per la sapiente direzione dei lavori», proprio del restauro della facciata meridionale della Basilica di San Marco[85].

Meduna rassicura i lettori sugli indirizzi degli interventi di restauro che stanno per continuare sul prospetto principale: «Ciò che fu imprescindibile necessità per la fronte Sud, non lo è ugualmente per quella Ovest, nella quale sono bastanti, ma pure indispensabili, parziali ricostruzioni e forse di non grande entità. In quella Sud – demolita totalmente e ricostruita, e con essa molte parti delle interne mura degli archi e delle volte – se nell'anno nel quale davasi mano ai lavori, benché di poco si fossero differiti i presidi, sa-

[83] *Ibidem*.
[84] *Ibidem*.
[85] Altri elogi per Meduna sono contenuti anche nella nota del 3 gennaio 1876 n. 17050, div. I della Regia Prefettura di Venezia in cui «si fanno i più sperticati elogi dei detti lavori a Sud», cfr. ACSDGABA, I vers., b. 543, Commissione di Vigilanza ai lavori di ristauro della Basilica di S. Marco, Processo Verbale della Seduta, 24 febbraio 1883.

rebbonsi viste crollare la fronte colle parti interne, anzi molta parte della Chiesa»[86].

Molte delle critiche mosse ai restauri della Basilica erano rivolte al rifacimento arbitrario di ampi brani della pavimentazione sui quali lo stesso pittore Henry Wallis, segretario onorario del comitato contro i restauri della S.P.A.B., aveva posto l'accento in un suo intervento del giorno precedente. Si legge nella lettera di Meduna: «il sig. Enrico Wallis nelle sue recriminazioni [...] con impudente mentita alla verità asserisce che pel pavimento ricostruito nell'Ala Nord (Navata laterale sinistra) in mancanza di esatti disegni fu d'uopo rivolgersi ad un artista inglese (inglese ben inteso!), ciò è falso! Negli atti dell'Amministrazione della Fabbriceria trovasi un disegno di lontana epoca del pavimento di tutta la Chiesa, e quelli eseguiti dal signor Antonio Pellanda per incarico della Fabbriceria suddetta, - disegni questi con tutti i desiderabili dettagli ed in parte nelle reali misure colle indicazioni delle differenti qualità di marmo di ogni tessera del Mosaico già tinteggiato in colori, come avrebbe fatto il sig. Wallis col suo pennello. Nel ricostruito pavimento il disegno è l'esatta riproduzione del preesistente, e la qualità dei marmi è l'identica dell'antico, ma però eseguito con esattezza e stabilità che non erano in questo antico. La sola differenza sta nell'effetto della tinta che offrono i marmi levigati da quello dei vecchi. Tinta acquistata nell'uso dei secoli e dall'umidità del terreno»[87]. Il disegno di "lontana epoca" a cui si riferisce Meduna è la planimetria generale elaborata da Antonio Visentini nel 1761.

Continua Meduna nell'esposizione del lavoro svolto, ma questa volta con tono meno arrogante, addebitando la responsabilità dei risultati alla Fabbriceria che aveva imposto per il restauro dei mosaici un unico appalto della durata di quindici anni, contro il suo parere di intervenire in forme più circoscritte: «Che fosse preferibile ripristinare il vecchio, come feci nella navata a destra ed in molte altre parti della Chiesa, in questo senso fino dall'anno 1859 produssi la proposta per chiedere che fosse posta a disposizione una tenue somma mensile per le parziali riparazioni continue. Al contrario mi si obbligò a redigere un progetto di generale ricostruzione del pavimento, e, mio malgrado, lo feci sotto la data 4 dicembre 1861, che servì di base al contratto 10 novembre 1867 colla Ditta allora Salviati, per il pavimento e per i mosaici, duraturo per anni quindici»[88].

Per quanto riguarda i mosaici del Battistero e della cappella Zeno, ambienti totalmente demoliti e ricostruiti dalle fondamenta, tranne che per una limitatissima porzione prossima all'angolo del Tesoro, Meduna difende il proprio operato dichiarando che le decorazioni musive non sarebbero state

[86] MEDUNA G. B., "Il Rinnovamento", 22 novembre 1879.
[87] *Ibidem*.
[88] *Ibidem*.

conservabili comunque, principalmente per l'avanzato stato di degrado delle malte di allettamento e di conseguenza risponde alle accuse mossegli dal pittore inglese: «il sig. Wallis vide dei lavoranti nell'atto di rimoverne una parte colla martellina, ma quel lavoro aveva altro scopo. Quei Mosaici però dall'apparente preziosità, e così quelli della prossima Cappella Zeno, erano per tal modo danneggiati e con una cementazione così decomposta, che non potevano essere conservati. Impossibile tanto più che, per le demolizioni di muri e volte da ricostruire dovevano prima demolirsi anche i Mosaici, pur conservando gli smalti per la riproduzione. Dove fu possibile conservare i Mosaici, anche ricostruendo le murature, lo feci, e principalmente nella grande volta della Crociera nell'interno della Chiesa ed in altri siti, nonché all'esterno della Chiesa, ciò che sarebbe lungo e superfluo di qui accennare»[89].

Per quanto riguarda la ricostruzione della facciata meridionale e delle decorazioni ripristinate, Meduna fa cenno del metodo usato consistente nella replica delle forme di quanto non poteva conservarsi utilizzando marmi o pietre della stessa natura e quindi, a suo avviso, non censurabile. In merito all'intonazione dei colori dei nuovi inserti non si poteva pretendere una perfetta intonazione, che solo il tempo poteva conferire, scongiurando, di conseguenza, ogni possibile mistura per indurre colorazioni artificiali: «Nella ricostruita facciata a Sud moltissime parti spezzate e mutilate si conservarono ripristinandole e si riposero a sito, né occorre ora di specificarle. Dei capitelli e basi delle colonne, qualche parte di cornice, alcuno degli ornati e gran parte degli incrostamenti di marmo, fu necessità sostituirli con nuovi, ma con l'identica qualità del marmo e colle precise profilature ed intagli delle vecchie; e queste nuove parti non potevano avere quelle tinte armoniche procurate loro nella superficie col decorrere del tempo. Né una spalmatura artificiale avrebbe potuto supplirvi senza incorrere in altro difetto, ammenoché non si avesse voluto provare con una affumicatura prodotta anche con sostanze oleose. Se non ché compiuto un ristauro si impreca contro di chi a dei frammenti, impossibili a rimettersi a sito, sostituì nuovi oggetti perfettamente consimili»[90].

Meduna, nel tentativo di trovare eventuali alleanze o per imporre una presa di posizione utile a fronteggiare le critiche dilaganti, conclude la sua lettera in risposta alle accuse ricevute con un curioso coinvolgimento del restauro del Palazzo Ducale condotto da Annibale Forcellini: «Forse la stessa censura toccherà al grandioso e difficilissimo ristauro del Palazzo Ducale (altra gemma d'arte) per tutte le parti che fu necessario di far nuove, ed il celebre ing. cav. Forcellini, colla coscienza che avrà di aver fatto tutto il

[89] *Ibidem*.
[90] *Ibidem*.

meglio possibile per ripristinare il prezioso Monumento, potrà anch'esso sorridere alle ciarle degli esaltati»[91].

Il provvedimento d'urgenza per ridare il "maltolto colorito"

Nel tentativo di fronteggiare la crescente protesta internazionale, all'interno della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti si susseguono riunioni per concertare risposte ufficiali. Alla fine si reputa più opportuno evitare dichiarazioni e si decide di affrontare il problema sotto l'aspetto operativo. Le critiche nei confronti del cambiamento del «colorito», a causa delle «pomiciature e raschiature» effettuate nel corso dei restauri delle facciate Nord e Sud, sembrano destare la maggiore preoccupazione in ambito ministeriale dove si decide di trovare la soluzione più opportuna per ridare ai marmi che rivestono la Basilica la giusta colorazione che ancora era riconoscibile nella facciata principale.

Alla fine del 1879, viene dato incarico all'ingegnere Francesco Bongioannini (1847-1928)[92], direttore artistico per l'architettura, e tra i più stretti collaboratori di Giuseppe Fiorelli (1823-1896)[93], di coordinare le ricerche

[91] *Ibidem*.

[92] Laureato a Torino nel 1870, nel 1872 si trasferisce a Roma ed è assunto come ispettore per il servizio archeologico. Dal 1875 entra a far parte della Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno, del Ministero della Pubblica Istruzione, sotto la guida di Fiorelli, con la qualifica di ingegnere topografo. Nel 1876 vince il concorso per «ispettore d'architettura», cominciando la sua lunga esperienza nell'ambito del restauro, svolgendo visite nei più importanti cantieri del tempo. Bongioannini è stato il più attivo sostenitore italiano dei principi della conservazione architettonica in opposizione al restauro di ripristino, ed è l'autore del Decreto e della Circolare del 21 luglio 1882 *Sui restauri degli edifici monumentali* e delle *Norme per la conservazione dei monumenti* del 1891. Ha progettato nuovi edifici oltre a diversi restauri ed è autore di monografie sulla storia dell'architettura e sulla formazione artistica. Nel 1890 fonda *l'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, con specifico interesse per la storia e la conservazione dei monumenti, insieme a Ernesto Basile, Luigi Bazzani, Giulio De Angelis, Carlo Busiri, Giovan Battista Giovenale, Gaetano Koch, Giulio Magni, Raffaele Ometti, Pio Piacentini, Camillo Pistrucci, Giulio Podesti e Giuseppe Sacconi.

[93] Fiorelli è il principale protagonista della centralizzazione del servizio di tutela dei monumenti. La sua forte personalità e l'esperienza scientifica nel settore archeologico, maturata principalmente negli scavi di Pompei, hanno guidato tutte le scelte organizzative e culturali fino al 1891, quando, per motivi di salute, ha lasciato la Direzione Generale delle antichità e belle arti. Alcune relazioni lasciate da Fiorelli sono fondamentali per lo studio dell'evoluzione del servizio di tutela, tra le altre: *Sull'ordinamento del servizio archeologico*, in "BUMPI", 1883, vol. IX, da p. 133; *Intorno al servizio archeologico del regno*, in "BUMPI", 1886, vol. XII, da p. 536; *Appunti autobiografici*, Roma 1938; GENOVESE R. A., *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, in "Restauro", XXI (1992).

per mettere a punto un sistema per ridare ai nuovi marmi e a quelli ripuliti da Meduna il «maltolto colorito», ovvero una patina artificiale (figg. 157-158). Viene incaricato il professore Palombini, che insegnava chimica e dirigeva un laboratorio di ricerche nell'ateneo romano, perché potesse studiare il fenomeno delle cause delle patine dei marmi di San Marco e quindi individuarne le colorazioni e proporre i prodotti per imitarle.

Il Corpo Reale del Genio Civile di Venezia, su richiesta del Ministero, aveva approntato una campionatura di marmi, scelti alcuni tra i più esposti agli agenti atmosferici e altri tra quelli ben riparati, in modo da poter fare i debiti confronti per raggiungere colorazioni differenziate a seconda dei vari materiali e della loro posizione. I campioni prelevati erano sette di marmo Greco e uno di Carrara: «n. 1 porzione di rivestimento al di sotto di una sporgenza in guisa che fu poco dilavato dalla pioggia; n. 2 altra porzione nelle condizioni come sopra; n. 3 porzione di rivestimento senza alcuna sporgenza sovrapposta e quindi direttamente dilavata dalla pioggia; n. 4 altra porzione molto esposta all'azione della pioggia e del sole; n. 5 porzione di marmo Greco di qualità più resistente dei precedenti, detto alabastrite, se ne trova in piccola quantità; n. 6 altra porzione di alabastrite ancora più resistente di quella indicata al n. 5, anche di questa se ne trova in piccola quantità; n. 7 porzione di marmo Greco a venatura diritta verticale che trovasi collocato in sito molto esposto all'azione della pioggia e del sole; n. 8 da ultimo una porzione di marmo di Carrara che fu sostituito al greco in ristauri remoti»[94].

A ottobre del 1880 sono pronti i risultati delle analisi e delle prove di laboratorio eseguite sui campioni e Palombini così scrive indirizzando la sua relazione al ministro Francesco De Sanctis: «ho l'onore di sottoporre alla E. V. i risultati ottenuti per dar la patina ai nuovi marmi impiegati nei restauri che si stanno eseguendo nella insigne Basilica di San Marco di Venezia, per uniformarli alle tinte delli antichi marmi»[95]. La composizione ed il metodo proposti sono: «Porre 10 Kil. di polvere o segatura di legname castagno in 70 litri di acqua dolce fredda alla temperatura naturale disciogliendovi 10 Kil. di carbonato di ammoniaca, lasciandola in infusione per 4 o 5 giorni agitandola di quando in quando. Passare la detta infusione in un panno fine o velato, applicare quindi il preparato con pennello o spugna e se in alcuni di essi l'intonazione della tinta riuscisse o troppo calda o troppo gialla, dovrà moderarsi mescolandovi un poco di nero di avorio diluito in acqua fredda con carbonato di ammoniaca nella proporzione suddetta e ciò a giudizio dell'artista che l'applicherà. Si avverte inoltre che dopo aver ottenuto il tono della patina, allorquando essa sarà asciutta vi si passerà sopra ancora una

[94] ACSDGABA, I vers., b. 609, lettera di trasmissione del Genio Civile di Venezia, 29 aprile 1880.
[95] ACSDGABA, I vers., b. 609, relazione del chimico Palombini, 12 ottobre 1880.

volta con acqua satura di ammoniaca, senza però unirvi la parte colorante, e ciò per renderla più solida e duratura»[96].

Ritenendo di aver trovato la soluzione alla spinosa questione del "colorito" si fanno eseguire dei campioni sul monumento, ma il rimedio non soddisfa completamente anche per l'eventualità di sottoporsi a nuove critiche e, di conseguenza, si decide di soprassedere fino alla nomina della Commissione di vigilanza, alla quale demandare tutte le future iniziative.

Le ispezioni governative di Bongioannini

Nicoletta La Rosa

Le critiche intorno ai lavori di restauro svolti nella Basilica di San Marco generò uno scontro dialettico tra i sostenitori e gli oppositori di tali opere. Inizialmente vennero prese le difese di Meduna, ma con la divulgazione della attenta analisi compiuta e pubblicata da Zorzi, ci si rese conto che le sostituzioni operate nella Basilica marciana non riguardarono solo i marmi completamente degradati, come «andavano affermando i difensori dei restauri del Meduna»[97], ma la quasi totalità di essi. Ruskin, a testimonianza di ciò, nella lettera-presentazione dell'opuscolo su San Marco, denunciò con grande amarezza che «l'anno passato nelle... conferenze sopra la Geologia dell'Architettura alla scuola di Oxford, ho preso per principali modelli gl'istessi marmi di San Marco; ed ebbi l'amara afflizione di avere nelle mie mani e di mostrare a miei allievi dei pezzi di alabastro a vena porporina e bianca, più grandi di un piede quadrato, comprati… dalle macerie della restaurazione»[98]. Egli dimostrò così che buona parte dei marmi smontati, essendo in buono stato di conservazione, potevano essere recuperati e reimpiegati, anziché essere dispersi o trasformati in merce di scambio dalle imprese addette ai lavori[99].

Poco prima della pubblicazione del libretto, Zorzi era venuto a conoscenza, per l'appunto, che, in seguito allo smontaggio dei marmi dalla facciata Sud della Basilica, era stato «spedito un naviglio in Inghilterra, carico, in parte, dei rottami marmorei, che rivestivano i lati restaurati della Basilica, e specialmente il lato meridionale... Un impiegato doganale avrebbe voluto opporsi, ma dalla Regia Prefettura... fu alla fine ordinato, che si rilasciasse la polizza di partenza; visto... che si trattava di macerie di niun valore»[100]. Il

[96] *Ibidem*.
[97] Cfr. DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco….*, op. cit., p.50.
[98] ZORZI A. P., *Osservazioni…,* op. cit., p. 12.
[99] DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco …,* op. cit., p. 50.
[100] ZORZI A. P., *Osservazioni…,* op. cit., p. 14.

Conte criticava aspramente la superficialità con la quale l'Amministrazione, addetta alla salvaguardia del monumento, aveva abbandonato «agli imprenditori le macerie del rivestimento esterno», incurante del loro indiscusso valore storico e documentario. Tali materiali provenivano dall'Oriente[101] e per ragioni economiche erano stati sostituiti «da grandi lastre di marmo occidentale, cioè *Verde di Susa*»[102]. La messa in opera dei nuovi marmi inoltre non tenne conto del disegno originario, che la tessitura dell'antico materiale realizzava; vennero così «sostituiti lastroni di marmo a macchia aperta perpendicolare a linee dritte, anziché a macchia aperta trasversale a linee spezzate»[103].

Le critiche alle opere di restauro eseguite, ampiamente motivate nel libretto di Zorzi, senza clamore, vennero accolte dal Governo centrale che, per ragioni ideologiche e politiche, si sentì in dovere di provvedere, con un'ispezione governativa sui lavori eseguiti e su quelli da eseguirsi, per la salvaguardia di uno tra i più significativi monumenti dell'arte nazionale.

Il 10 giugno 1877, l'ingegnere Francesco Bongioannini, ispettore dell'architettura presso la Direzione Centrale del Ministero della Pubblica Istruzione, in seguito ad un accurato esame svolto presso la Basilica, elaborò una relazione «Sui restauri di S. Marco a Venezia»[104] in cui analizzò gli interventi impropri eseguiti sulla fabbrica e lo stato di conservazione dell'edificio. L'ingegnere esaminò tutte le opere attuate dall'impresa addetta ai lavori e ne criticò alcune modalità di esecuzione. Lamentò il modo in cui era stata eseguita la pulitura degli elementi lapidei della facciata, poiché era risultata così aggressiva da eliminare del tutto la patina antica e con essa la protezione dall'umidità e dal "salso", e condannò la sostituzione delle parti marmoree di rivestimento, e con essa la perdita del motivo decorativo, di

[101] La Basilica marciana è «il più notevole monumento compiuto attraverso un generalizzato impiego di pezzi più antichi». L'utilizzo di elementi architettonici e decorativi, provenienti da monumenti più antichi, meglio se di età classica, era una prassi diffusissima e spesso non prevedeva neanche la loro modificazione. I materiali di spoglio reimpiegati entravano a far parte del nuovo testo mantenendo le loro precipue caratteristiche. La consuetudine di riutilizzare i "pezzi" provenienti dai monumenti antichi, pratica maggiormente diffusa nel medioevo, spesso veniva dettata da ragioni pratiche ed economiche ma soprattutto era mossa dal desiderio di «far rifluire nelle nuove costruzioni la forza e la gloria della antiche» (Cfr. ASSUNTO R., *La critica d'arte nel pensiero medioevale,* Milano, 1961). Tale riflessione fa comprendere come, per la Basilica di San Marco, in cui «le parti reimpiegate sono talmente prevalenti da costituire la materia prima sulla quale si definisce e articola la qualificazione del manufatto», il valore storico del materiale acquisisce un peso notevolmente maggiore soprattutto agli occhi dell'opinione pubblica nazionale ed internazionale. Cfr. SETTE M. P., *Il restauro in Architettura*..., op. cit., p. 8.

[102] DALLA COSTA M., *La Basilica di San Marco* ..., op. cit., p. 36-37.

[103] *Ibidem*.

[104] ACSDGABA, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia.* Perizia di Bongioannini sui restauri condotti a San Marco 10 giugno 1877.

grande pregio artistico, generato dalle venature del materiale «che si può chiamare a zig zag»[105].

Tra le varie sostituzioni compiute sulle facciate della Basilica, Bongioannini disapprovò quella del «vecchio listello che corre da un capo all'atro del prospetto»[106] dal momento che non vennero minimamente rispettate le proporzioni e le quote originarie. Vennero lasciate inoltre, lungo tutta la cornice, delle inopportune lacune che nell'accostamento con l'antico creavano una stonatura d'insieme, così che, come sentenziò aspramente l'ispettore, «la parte antica... condanna l'arbitraria innovazione»[107]. Infine criticò severamente, per la mancanza di rigore tecnico e concettuale, il modo in cui erano state condotte le operazioni e gli interventi nel retro altare della Cappella Zeno, collocata sul lato meridionale della Basilica, nella pavimentazione e nei mosaici staccati dalla volta e dalle pareti della medesima Cappella. In particolare, disapprovò la ricostruzione di quanto era esistito prima della edificazione della cappella senza il supporto della documentazione storica necessaria ad accertarne la presenza. Secondo l'ispettore il retro altare rappresentava l'espressione artistica di un dato periodo storico che, assieme ad altre costruzioni realizzate contemporaneamente alla chiesa, meritavano di essere conservate. «Il retro altare della Cappella Zeno, fatto nel 1515, fu levato; e si tentò di rifare al posto di esso quanto, senza la base di alcuni documenti sufficienti, si suppone come esistito. E si venne ad un impossibile lastrone verdastro di Susa, contornato di nero, traversato da modanature bicrome, di una durezza che non lo fa armonizzare col resto del fabbricato. Quel retro altare non doveva essere toccato perché sussisteva un'opera d'arte, e come parte dei documenti di fatto per la storia dell'edifizio. Levato quello perché non si leva quello che non è pure dell'epoca più antica? ... così non si cura la conservazione dell'antico»[108].

Durante i lavori sulla facciata Sud, Bongioannini, venuto a conoscenza che la Fabbriceria della Basilica, per consentire il "restauro" del fianco meridionale, aveva previsto di smontare la Cappella Zeno e di «trasportare l'altare a S. Basso», si mostrò molto contrariato e inviò una nota al Ministro facendogli richiesta di informare prontamente il Prefetto di Venezia di «non ammettere per ora né il trasporto a S. Basso, né il lavoro»[109] in attesa delle disposizioni del Ministero.

[105] ACSDGABA, I vers., b. 601, *Restauri occorrenti a Venezia.* Relazione di Bongioannini…, 24 settembre 1879.

[106] *Ibidem*.

[107] *Ibidem*.

[108] Ivi, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia.* Relazione di Bongioannini…, doc. cit., 10 giugno 1877.

[109] Ivi, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia.* Nota riservata di Bongioannini indirizzata al Ministro della Pubblica Istruzione, 28 gennaio 1880.

Relativamente agli interventi compiuti sui mosaici presenti a San Marco, Bongioannini valutò che mentre «da una parte si provvide al restauro, dall'altra si rovinò il mosaico lavorato sul cartone del Pelatti nella parte interna presso la Cappella del Cristo. Questo mosaico fu rovinato con un lavacro di potassa... che ha danneggiato gran parte del fondo cancellando molte teste e paludamenti delle figure»[110]. Inoltre, nella sostituzione di parti dei mosaici che vennero totalmente rifatti, disapprovò l'uso della «pasta vitrea anche nelle carni, mentre invece si doveva usare la pietra»[111], com'era nella prassi corrente.

Medesimo destino toccò ai mosaici che componevano le pavimentazioni della Basilica. L'ispettore aveva notato come nelle operazioni di "innovazione" e "rifacimento" che si stavano compiendo sul pavimento della chiesa si andava incontro a grossolani errori e inopportune operazioni, come le integrazioni «barocche contrarie allo stile delle altre parti»[112]. Ciò dimostrava che nella Basilica marciana si stava esercitando una prassi priva di indirizzi metodologici e di studi preliminari, senza, così come sottolineò Bongioannini, regole omologamente applicate a tutti i possibili e svariati casi che si potevano presentare in una fabbrica pluristratificata come quella di San Marco.

Alla luce di quanto appurato e immediatamente dopo aver compiuto l'ispezione, Bongioannini scrisse una relazione al Ministero in cui illustrò dettagliatamente le modalità con cui erano stati eseguiti e condotti i lavori di restauro a San Marco, e sottolineò che i pessimi esiti raggiunti derivavano dalla mancanza di regole guida nell'esecuzione materiale degli interventi. L'azione ripristinativa, spesso, non veniva supportata neanche dall'indagine storica preliminare, che almeno, come aveva evidenziato l'ispettore, avrebbe evitato i «grossolani errori».

L'ingegnere riteneva che la causa di questi errori risiedeva nell'aver trattato un manufatto di così grande pregio come una qualunque opera pubblica, intervenendo su di esso come se si trattasse di un lavoro edile come tanti. Egli aveva constatato con amarezza, che «vi fu un errore in tutto il restauro accordando la esecuzione dei lavori ad impresa». L'impresa, infatti, si era dimostrata incapace di eseguire i lavori di pulitura delle facciate nel rispetto della «patina antica», aveva smantellato la maggior parte dei marmi di rivestimento provenienti «in gran parte da altri monumenti antichi, dall'Oriente, dal Peloponneso, dall'Attica... e forse anche da Ravenna» ed infine non aveva mostrato capacità nell'esecuzione della «foderatura delle decorazioni, giacché questi lavori richiedevano troppa attenzione». Nel suo accurato rendiconto al ministro, l'ingegnere denunciò la leggerezza con la quale si perse-

[110] *Ibidem*.
[111] *Ibidem*.
[112] *Ibidem*.

ro i marmi della Basilica[113], ricchi di storia, e, convenendo con quanto scriveva Zorzi, ricordò lo spiacevole «fatto di un naviglio carico in parte di rottami marmorei di rivestimento spedito in Inghilterra dal sig. Malcom essendo Prefetto il Mayer». Tutto ciò dimostrava come la conservazione del patrimonio storico in Italia si sottraeva, con grande facilità, all'azione di salvaguardia del Governo.

Valutati con attenzione i lavori eseguiti a San Marco, Bongioannini giunse alla conclusione che «le osservazioni fatte dal Zorzi... meritino l'attenzione del Governo»[114]. La dettagliata relazione spiegava quanto era accaduto alla fabbrica veneziana, così che «il Ministero [potesse] prendere in considerazione la cosa e cercare di disporre che d'ora in poi non abbiano più luogo gli inconvenienti accennati»[115]. La conseguenza delle considerazioni fatte dall'ispettore governativo, fu il rallentamento dei lavori di restauro della Basilica poiché si imposero da parte del Ministero continui collaudi e verifiche che approvassero i necessari finanziamenti per il compimento delle opere da realizzare[116].

Per accelerare i tempi di approvazione delle opere occorrenti, Bongioannini richiese «per Venezia, come si fa per Milano... una Commissione per comunicare il fatto ed il da fare e rifaccia»[117]. Era improponibile, infatti, delegare ancora una volta la Commissione Conservatrice veneziana, poiché le scelte operate fino a quel momento si erano rilevate così dannose per la conservazione del monumento da generare conseguenze negative per la reputazione nazionale.

Fu necessario nominare una Commissione speciale che si occupasse di rivedere tutti i progetti previsti per i monumenti di Venezia, precedentemente considerati e approvati dall'organo periferico, e che valutasse se i rimedi proposti rispondessero esattamente alle reali esigenze delle fabbriche. Inoltre la verifica delle opere compiute sarebbe toccata ad una Commissione di collaudo costituita da una «persona scelta fra i membri della Commissione che fu incaricata di studiare il da farsi in San Marco per ottenere un ordinamento

[113] I marmi dismessi vennero «considerati come demolizioni lasciati come nei lavori comuni di diritto all'impresa». Cfr. ACSDGABA, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia.* Relazione di Bongioannini 10 giugno 1877.

[114] Ivi, 24 settembre 1879.

[115] *Ibidem.*

[116] Il prefetto di Venezia, che presiedeva la Commissione Conservatrice provinciale, infatti, fece più volte istanza al Ministro della Pubblica Istruzione, attraverso l'intercessione di Bongioannini, di provvedere rapidamente al collaudo delle opere già realizzate e all'inserimento nel bilancio del Ministero delle spese sostenute poiché occorreva adempiere ad ulteriori interventi urgenti. Cfr. ACSDGABA, I vers., b. 601, *Restauri occorrenti a Venezia.* Richiesta al Ministero, 21 marzo 1879.

[117] ACSDGABA, I vers., b. 601, *Restauri occorrenti a Venezia.* Relazione di Bongioannini, 24 settembre 1879.

conveniente di quei restauri... dal rappresentante del Ministero dei Lavori Pubblici e da quello scelto dal Ministero di Pubblica Istruzione»[118], così si sarebbe notevolmente accelerato l'iter di finanziamento del restauro. Le ragioni di tali richieste nascevano dalla constatazione dell'ispettore governativo che occorreva un "ordinamento dei lavori" che non ammettesse il pagamento di opere eseguite senza un regolare progetto approvato dalle autorità investite da questo compito. Inoltre le divergenze sorte per i lavori condotti sull'insigne monumento ed in particolare per quelli svolti sulle pavimentazioni, Bongioannini per la verifica dei lavori avanzò una proposta[119] che evitasse di far insorgere altre questioni: «sta bene che il Ministro dei Lavori Pubblici deleghi il collaudatore per i mosaici a San Marco. Ma mi pare che si dovrebbe unire a questo, che sotto il punto di vista artistico dipendesse in quel collaudo anche una certa parte dal Ministero della Pubblica Istruzione. Questo sarebbe necessario, se si volesse avere la sicurezza di ottenere nei restauri il risultato buono che si deve domandare e che fino ad ora non si è ottenuto»[120].

La questione più grave che venne posta, fu limitare l'operato degli "ingegneri governativi" ovvero dei tecnici del Genio Civile nella fase di collaudo, attraverso la richiesta di una Commissione che prevedeva, oltre il parere tecnico del Ministero dei Lavori Pubblici anche quello artistico degli addetti del Ministero della Pubblica Istruzione.

La condizione di disordine in cui versava l'ordinamento dei lavori di San Marco, sia per la parte tecnica che artistica, portò Bongioannini, il 29 maggio 1879, a inviare al Provveditore artistico e al Ministro della Pubblica Istruzione una lettera ufficiale in cui, riferendosi ai restauri già compiuti sulla Basilica marciana, scriveva di essere «convinto sempre più che là ci sia assoluta necessità di quanto s'è domandato ultimamente alla Prefettura circa l'ordinamento dei lavori... I conti liquidati senza... un progetto regolare pre-

[118] ACSDGABA, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia.* Nota ministeriale siglata da Bongioannini, 13 giugno 1880.

[119] La proposta di avere come collaudatori delle opere di restauro delegati speciali del Ministero della P.I. e di quello dei LL.PP., a seconda dell'importanza de lavori da verificare, verrà inserito nel terzo capitolo del Decreto ministeriale del 21 luglio 1882, relativo all'*Ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori* la cui parte riguardante i collaudi così recita: «Approvati definitivamente i progetti ed autorizzatane la esecuzione, si affiderà la direzione dei restauri ai redattori di essi, colla vigilanza dei rappresentanti delle Commissioni Conservatrici e dei Genio civile, rispettivamente per le parti che loro riguardano. Il collaudo sarà fatto dalle Commissioni Conservatrici e dal Genio civile, oppure da delegati speciali del Ministero di pubblica istruzione e di quello dei Lavori pubblici, a secondo della importanza dei lavori», cfr. *Decreto Ministeriale 21 luglio 1882 sui restauri degli edifici monumentali.*

[120] ACSDGABA, I vers., b. 610, *Restauri di San Marco a Venezia*, nota riservata di Bongioannini che ha come oggetto il «Pavimento di San Marco a Venezia e i mosaici», indirizzata al Provveditore artistico e al Ministro della Pubblica Istruzione.

ventivamente approvato accenna a lavori arbitrari che portano alle critiche fatte con tanta ragione dallo Zorzi»[121].

L'attenta analisi condotta dall'ispettore governativo, dunque, fece prendere atto al Governo centrale, il superiore organo di tutela dei monumenti nazionali, che l'«ordinamento del servizio per l'esecuzione dei lavori» di San Marco richiedeva una rapida attuazione e che le ragioni delle critiche mosse attorno alla questione, grazie all'azione decisiva di Zorzi, erano più che fondate.

La proposta di mediazione dell'Accademia di San Luca

Le proteste internazionali intorno ai restauri della Basilica di San Marco avevano coinvolto pure la «Insigne Accademia Romana delle Belle Arti denominata di San Luca», in nome del suo carattere di società internazionale, alla quale erano stati inviati molti dei documenti prodotti dai comitati che, come si è detto, erano sorti per iniziativa della S.P.A.B. o spontaneamente in molti paesi europei. Si cercava di interessare quell'Accademia perché i suoi rappresentanti potessero intercedere presso il governo italiano al fine di interrompere i dannosi restauri che contribuivano alla distruzione della Basilica di San Marco. In particolare si tentava di resistere all'imminente intervento sulla facciata principale, reputato inutile e dannoso da molti specialisti. Il contributo richiesto all'Accademia era quello di mediare tra le istanze degli intellettuali e la burocrazia ministeriale, che va ricordato, era coordinata da Giuseppe Fiorelli, che aveva come suo stretto collaboratore Francesco Bongioannini, un personaggio di prima grandezza nel panorama della cultura del restauro della fine del XIX secolo, molto sensibile alle inclinazioni conservative del restauro.

Il numero e l'insistenza delle proteste avevano creato, da una parte, sgomento e indignazione per la «deprecabile ingerenza straniera», ma dall'altra avevano fornito l'occasione di riflettere su quanto era accaduto a Venezia, ma anche in altre parti d'Italia, e di dare corso ad una azione volta alla riorganizzazione degli indirizzi del restauro, che fino a quel momento erano vaghi e lasciati alle preferenze dei singoli operatori delle varie Commissioni.

Nell'ottobre del 1880, all'interno della classe di architettura dell'Accademia si era ampiamente discusso il caso di San Marco e si era arrivati alla conclusione che quel consesso potesse offrire manforte al Governo per motivi di ordine politico, ma che contemporaneamente, con il suo intervento, anche garanzie di scientificità per la prosecuzione degli interventi

[121] *Ibidem*.

nella Basilica veneziana, presentandosi come mallevadore nei confronti di quanti avevano sollevato critiche. Con questi obbiettivi, nel febbraio del 1881, il presidente dell'Accademia di San Luca, architetto Francesco Azzurri, scrive al ministro della Pubblica Istruzione: «Colla lettera in data 30 ottobre 1880 n. 286, ebbi l'onore, quale Presidente di questa insigne Accademia, di trasmettere a codesto Ministero il testo d'un Ordine del Giorno votato dall'Accademia stessa, relativamente ai restauri della Basilica di S. Marco in Venezia; ed all'influenza che un Comitato straniero pretendeva esercitare sul modo e sulle ragioni di quei ristauri. Il procedere dell'Accademia nostra fu determinato da considerazioni di alto sentimento; poiché essendo Essa stata invitata dal detto Comitato ad avvalorare con le proprie forze le sue, Essa non esitò a scorgere in codesta intromissione ed iniziativa straniera un atto poco lusinghiero pel decoro nazionale: si schierò quindi volenterosa a sostegno del Governo, mettendone in chiaro la buona volontà, e difendendone gli atti recenti riguardo a quei restauri; ed onestamente declinò di unire la propria voce e l'opera propria a quella del Comitato di Londra. Né qui fermossi l'azione dell'Accademia nostra: non poteva infatti negarsi, che se offensivo al Governo, e se poco rispettoso in massima verso la Nazione Italiana era quel grido potente elevatosi d'oltralpe, retta tuttavia era l'intenzione dei reclamanti, fondato purtroppo in gran parte il rimprovero, e l'intento anziché ostile, poteva dirsi piuttosto benevolo per noi, e per la conservazione dei nostri monumenti più illustri. Il modo non la sostanza della cosa, vestiva l'apparenza di offesa; e se quella voce anziché dall'Inghilterra sorta fosse dall'Italia, sarebbe stato dovere per chiunque ama e vuol mantenere lo splendore delle nostre tradizioni artistiche, associarvi la propria, tanto più che in tal caso non sarebbe stata diminuzione di prestigio nell'autorità governativa, se avesse ascoltato e ceduto eziandio ai reclami fattigli; e accomunato, con chi presentavaglieli, l'azione e la buona voglia, sia per riparare agli errori commessi, sia per evitarne dei nuovi. La questione in tal modo dalla pubblica piazza (e tal piazza è l'Europa) sarebbe passata, per dir così, fra le pareti domestiche; e le rimostranze e i consigli dati o ricevuti, non sarebbero stati come fra due litiganti in tribunale, ma come fra figliuoli ossequiosi e parenti ragionevoli, che vogliano d'amore e d'accordo l'onore e l'utile della propria famiglia. L'Accademia pensò che a ciò potevasi ancor pervenire, togliendo di mano agli Stranieri l'iniziativa da essi arrogatasi, e concentrandola nell'Accademia stessa; la quale fra gli Istituti Italiani, vestendo benché istituzione essenzialmente italiana un carattere d'internazionalità, poteva più agevolmente riuscirvi. Come infatti Essa vi sia riuscita l'E. V. potrà farsene certo dal documento, che ho l'onore di trasmetterle qui unito, in copia conforme sia dell'originale inglese, sia nella traduzione italiana; e questa nostra Accademia, che per obbligo statutario vegliare deve alla conservazione dei patrii monumenti, è lieta oggi di presentare

all'E. V. le dichiarazioni contenutevi, come trofeo che da una parte è soddisfazione al nostro nazionale amor proprio; dall'altro è una forza, che da nemica si volge in alleata, e concorrerà insieme con noi ad un nobile scopo, risultando in sostanza a vantaggio tutto della Patria nostra. Nel memoriale di cui ho l'onore di trasmettere il testo all'E. V., il Comitato di Londra riconosce questa antica Accademia Romana come *centro* e *canale* per sottoporre al Governo di S. M. le osservazioni e i rispettosi suggerimenti, che ovunque si formulassero circa i restauri e la conservazione dei monumenti italiani, e in particolare della Basilica di S. Marco. Per tal guisa viene eliminata ogni apparenza d'ingerimento straniero in ciò che appartiene essenzialmente a noi: non è la voce d'un pedante che vuol farsi autorevole, ma quella di un amico che amorevolmente ci avvisa e che sarebbe follia respingere. Per tal guisa ancora, l'accademia riesce a collegare desideri universalmente espressi circa la conservazione ed il restauro dei monumenti; col desiderio manifestato da codesto medesimo Ministero nella sua lettera del 18 novembre 1880; quello, cioè che l'Accademia nostra possa prestargli *un valido appoggio*, onde superare tutte le difficoltà che in codeste questioni Esso può incontrare, ed incontra. L'Accademia dunque si rallegra d'aver potuto con l'opera sua corrispondere al desiderio del Governo eliminando questa prima difficoltà, che vien risoluta a vantaggio, e può dirsi anche a riparazione dell'onor nazionale: e confida di poter rendere servigi anche più rilevanti, se dal canto suo il Governo non le sarà scarso di fiducia, e vorrà dare un giusto peso alle considerazioni che da Lei gli venissero sottoposte. L'Accademia certamente si rallegra nel vedere come il mondo artistico, anche d'oltralpe, inizia con quest'atto del Comitato di Londra una specie di movimento verso questa nostra antica ed onorata istituzione romana; ma alla sagace considerazione dell'E. V. non isfugge davvero, quale responsabilità d'altronde venga Essa ad assumere di fronte a codesto stesso mondo artistico, il quale torna a metter capo in Lei, ed in questa nostra città, che come delle armi e delle Leggi fu l'*alma parens* ancora delle arti gentili. Egli è perciò che allo scopo soltanto del maggior vantaggio delle arti, e del decoro della Patria, Essa si terrà in obbligo, come dai suoi statuti è voluto, di vegliare più diligentemente alla conservazione dei monumenti nostri; e di trasmettere rispettosamente a codesto Ministero, non solo quanto dal Comitato internazionale di Londra, ma quanto altresì da qualsiasi altra parte giungesse a sua notizia; e che meritasse di richiamare l'attenzione e la provvidenza del Governo sopra quegli avanzi, che attestano la nostra passata grandezza, e che son tuttavia, diciamolo pure, anche un bel cespite della nostra ricchezza nazionale»[122].

[122]ACSDGABA, I vers., b. 610, lettera, 6 febbraio 1881. Il documento indicato come «memoriale del Comitato di Londra» non è stato rinvenuto.

La strategia proposta dall'Accademia per uscire dalla critica situazione è dunque quella di ottenere un controllo diretto sulle operazioni di restauro in Italia e non solo a Venezia, forte del riconoscimento ricevuto dal Comitato internazionale. Ma il rapporto con l'Accademia, che pure era stato sollecitato dal ministro Francesco De Sanctis, si interromperà poco tempo dopo. Infatti la Direzione di Antichità e Belle Arti del Ministero affermerà la propria autonomia e in tempi brevi riuscirà a varare provvedimenti concreti per l'intero territorio nazionale. Per il caso specifico di San Marco invece, già da più di un anno erano cominciate le trattative per la costituzione di una Commissione apposita, che si potesse occupare del controllo dei restauri della Basilica.

Capitolo III

IL NUOVO CORSO DEI LAVORI DI RESTAURO

Francesco Tomaselli

La nomina ministeriale della Commissione di Vigilanza ai ristauri

Per risolvere il "caso San Marco" Giuseppe Fiorelli, su proposta di Bongioannini che, come si è detto, aveva eseguito le verifiche in loco, propone la formalizzazione di una struttura apposita per il coordinamento e il controllo dei restauri da eseguire nella Basilica nel corso degli anni futuri, sottraendo la stessa al controllo della Commissione Conservatrice, ritenuta corresponsabile di quanto in quel periodo generava tanto imbarazzo. Si trattava di scegliere gli elementi rappresentativi a Venezia ma anche in campo nazionale, per comporre una Commissione come quella che aveva operato per San Marco dal 1820 al 1855, in modo da creare un clima di fiducia intorno a quel cantiere, e svolgere con serenità le opere temporaneamente interrotte o quanto meno rallentate dagli ultimi eventi. La proposta dell'Accademia di San Luca era stata giudicata inaccettabile perché demandare ad essa il controllo, nell'ambiente artistico veneziano poteva apparire come un gesto di generale squalifica delle capacità dei locali di prendersi cura e coordinare il restauro dei propri monumenti, ed in particolare del più rappresentativo Duomo di San Marco. Comunque più che sulla Commissione si farà maggiore affidamento sul regolamento dei lavori con la costante supervisione ministeriale sull'esecuzione degli stessi.

Nel corso di quasi un anno si susseguono le consultazioni con il prefetto di Venezia per la scelta degli elementi più adatti per comporre la Commissione. Il prefetto aveva formulato varie ipotesi, poi vagliate dalla Direzione Generale e dalla Giunta Superiore di Belle Arti, fino a quando il 18 aprile 1881 si giunge alla definitiva nomina dei componenti, mentre si attendeva di varare il definitivo regolamento per il suo funzionamento. A presiedere la Commissione è il prefetto e senatore Pietro Manfrin (1827-1909), coadiuvato da Alessandro Bonafini, funzionario della stessa Prefettura con mansioni di segretario, mentre gli specialisti prescelti sono: l'ingegnere Pietro Saccardo «quale rappresentante della Fabbriceria di cui è l'unico membro tecnico», l'architetto Federico Berchet (1830-1909), l'ingegnere capo del Genio Civile Giovanni Ponti, Nicolò Barozzi (1826-1906) indicato come "archeologo" ma in verità storico della diplomatica della Serenissima, Giacomo Franco (1818-1895) professore di architettura nel Regio Istituto di Belle Arti ed Enrico Podio, un vecchio mosaicista di origine romana che per tanti anni aveva lavorato nella Basilica di San Marco[1]. Come si può notare non esistono molti caratteri di novità in questa Commissione, se si considera che Berchet, Barozzi e Franco appartenevano anche a quella provinciale. Una parte delle responsabilità per gli esiti dei restauri di San Marco, ma anche di altri interventi in città è sicuramente da addebitare proprio alla Commissione Conser-

[1] ACSDGABA, I vers., b. 610, nomina ministeriale, 18 aprile 1881.

vatrice di cui i tre prescelti facevano parte dalla sua prima istituzione nel 1876[2]. E sempre gli stessi avevano fatto parte di un'analoga struttura, denominata Commissione consultiva di belle arti per la provincia di Venezia, istituita nel 1866[3], subito dopo l'annessione del Veneto allo Stato italiano.

A parte la scelta dei componenti della Commissione, che certamente non sarebbero stati promotori di alcun cambiamento, si deve registrare la buona intenzione del Ministero nel varare il *Regolamento per i lavori della Basilica di S. Marco in Venezia*[4], che contiene precise indicazioni orientate verso una, almeno apparente, scrupolosa conservazione. All'articolo 1° del Regolamento si legge: «L'esecuzione di ogni lavoro sulla Chiesa di S. Marco avrà per fine principale il conservare ogni più minuto dettaglio e qualsiasi parte dello Storico Monumento, col più scrupoloso rispetto a quanto esista»[5].

I compiti della Commissione di vigilanza sono così stabiliti: «a) Studiare con l'Architetto direttore (ancora è in carica Meduna) un progetto generale delineato con la massima chiarezza e precisione per i lavori occorrenti a tutto il monumento, e presentarlo al R. Ministero, il quale, dopo averlo fatto localmente verificare, lo sottoporrà alla Commissione Permanente di Belle Arti. b) Presentare ogni anno al R. Ministero il progetto parziale secondo la priorità adottata dei restauri occorrenti, con relativa relazione e calcoli razionali di previsione e le somme principali per la esecuzione dei lavori. c) Ottenuta dal R. Ministero la superiore approvazione del progetto e del preventivo annuale, invigilare in massima perché i lavori sieno condotti a seconda dello stesso preventivo coi criteri fissati dal presente Regolamento e colle norme determinate anno per anno per ogni singolo lavoro. d) Pei lavori di merito da commettersi ad estranei, non compresi i mosaici, scegliere, dietro proposta dell'Architetto direttore, gli artisti o stabilimenti ai quali commetterli con contratti speciali. Il restauro dei mosaici verrà affidato al capo mosaicista. È assolutamente vietata la rinnovazione dei mosaici, i quali debbono essere solamente assicurati rimettendo le sole tessere mancanti uguali alle antiche, sia pel materiale, sia per grandezza, sia per la loro disposizione. Nel caso che fosse poi assolutamente indispensabile la rimozione di una parte del mosaico

[2] La Commissione Conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Venezia, veniva istituita con decreto del 7 luglio 1876, ed era composta, oltre che dal prefetto, da: Federico Berchet, Nicolò Barozzi, Lodovico Cadorin, Antonio Dall'Acqua Giusti, Francesco Fappani, Luigi Ferrari, Giacomo Franco e Pompeo Molmenti.

[3] Quella Commissione, anch'essa presieduta dal prefetto era composta da: Nicolò Barozzi, Agostino Sagredo, Antonio Dall'Acqua Giusti, Federico Berchet, Lodovico Cadorin, Giovan Battista Cecchini, Eugenio Moretti Larese, Paolo Fabris, Michelangelo Grigoletti, Luigi Borro, Luigi Minisini, Luigi Ferrari.

[4] ACSDGABA, I vers., b. 609. Il Regolamento resta provvisorio per il primo periodo e viene definitivamente approvato dalla Commissione permanente di belle arti il 17 gennaio 1882 (cfr. ivi b. 612).

[5] *Ibidem*.

o del pavimento, la Commissione di vigilanza dovrà farne rapporto al Ministero, il quale delibererà sull'opportunità del lavoro. e) Per le provviste di materiali occorrenti al lavoro approvare le proposte dell'Architetto Direttore oppure non trovando di approvarle, provvedere secondo i casi. f) I marmi da impiegarsi nelle sostituzioni a farsi dovranno essere simili agli antichi per la qualità, natura e colore, facendone ricerca ovunque si possano trovare e all'occorrenza indirizzandosi al Governo.... l) Collaudare insieme col Genio civile Governativo i lavori ordinari, salvo al Ministero il costituire, quando occorra, speciale Commissione di collaudo, anche con elementi estranei alla Commissione di vigilanza»[6].

A proposito dell'esecuzione dei lavori, prima svolti a misura, il Regolamento prevede che questi «non saranno affidati col solito mezzo delle aste ad imprenditori, ma saranno eseguiti direttamente dallo Stato»[7].

Le ulteriori osservazioni di Zorzi

Attraverso l'Accademia di San Luca, che come si è detto, si era proposta per assolvere il ruolo di mediatrice tra coloro che si opponevano ai restauri di San Marco e il Governo, alla fine di aprile del 1881, perviene al Ministero della Pubblica Istruzione un rapporto dettagliato sull'andamento dei lavori che si erano svolti fino al gennaio dello stesso anno, proveniente da Londra ed esaminato dal Comitato internazionale. Prevalentemente si tratta del resoconto su alcuni interventi sulla facciata principale intrapresi dopo le polemiche ed una temporanea interruzione che aveva scongiurato il proposito di Meduna, direttore di quei lavori, di demolire e ricostruire, coll'intento di ridare un assetto generale e uniforme all'esterno della Basilica, continuando il lavoro che si era svolto per le facciate Nord e Sud.

Tra gli altri viene affrontato un argomento molto interessante che occorrerà approfondire più avanti, considerando che nei documenti dell'epoca se ne trova traccia per un lungo periodo. Si tratta della differenza delle quote delle modanature decorative e della cornice nelle facciate. Questa differenza era stata provocata dai restauri di Meduna che per le facciate Nord e Sud aveva fatto ricostruire quegli elementi più in alto di quanto non fossero in origine, contando di poter uniformare il tutto dopo la conclusione dei programmati restauri della facciata principale. Lo stato di fatto era caratterizzato da una differenza di posizione dei particolari decorativi ricorrenti, tra le due facciate ricostruite e quella occidentale, di oltre quindici centimetri. È molto

[6] Ivi, art. 3°.
[7] Ivi, art. 2°.

utile in proposito e per il resto dell'andamento dei restauri leggere la minuziosa relazione di Zorzi che chiarisce molti aspetti inediti e del clima di disorientamento che si era creato intorno a quei lavori dopo le prime critiche del 1877. La particolare cura con cui sono trattati gli argomenti tecnici fa supporre che oltre all'avallo della S.P.A.B. questa nuova relazione di Zorzi abbia beneficiato della collaborazione di alcuni architetti, come Street e Stevenson che erano componenti del "Comitato per la conservazione della Basilica di San Marco in Venezia" che, presieduto da Holland, era stato appositamente istituito per seguire l'andamento dei lavori in San Marco. La relazione proveniente da Londra è comunque firmata da Zorzi e si legge: «Suppongo che il nostro Governo nel sistema da adottarsi pel ristauro (meglio per la conservazione) di San Marco, abbia contemplato oltre la parte decorativa la parte murale. Fino ad ora ho veduto soltanto applicarsi il sistema di assicurazione delle impellicciature e di qualche piccolo robustamento del cotto, ma vi sono bisogni a quali è d'uopo provvedere con quella giusta economia di criteri domandata dallo stato della fabbrica, appunto se l'amor proprio non m'inganna, con quelle idee che mi sono azzardato suggerire sopra tale argomento nel mio libro del 1877 a pagine 44-45 dove mi esprimo così: "Devesi fare assolutamente ciò che fa di bisogno, ed i bisogni in questo genere di lavori, si *conoscono soltanto all'atto della esecuzione*, quindi non si può precisare né il tempo, né la qualità del lavoro, né il prezzo, per ciò è impossibile *un'equa* contrattazione previdente tutto, che possa insorgere a modificare il progetto. Spesso i lavori di *muratura* sono vincolati fra loro; cioè, la rinnovazione di una parte chiamerebbe la demolizione e rifabbricazione di un'altra; a cui si può ovviare mediante i soccorsi di una tecnica ben diretta, consolidando la parte vecchia in modo, che resista quanto la nuova, ancorché costi più che rifarla; (con vantaggio nella conservazione di quanto è rimasto nel suo essere). È ben da supporre che quando il Governo ordinava all'Architetto che dirige questi ultimi lavori, di accomodare le impiallicciature intendesse certamente che venisse riparata (non rifatta) la muratura. Bisogna guardarsi dagli estremi: per aver fatto male in addietro e per aver subito osservazioni giuste confermate da tanti assennati artisti d'Europa non è bene puntigliarsi e per puntiglio fare a rovescio di ciò che deve andar fatto.

Altro è far tutto di nuovo, altro riparare e robustare l'antico per conservarlo: sarebbe poco onesto trascurare ostinatamente la riparazione dell'antico proprio perché non è permesso di *far più tutto di nuovo*. Di mano in mano che diligentemente si levano le impiallicciature per poi rimetterle al loro posto tali e quali (ove non sia necessario surrogarle) sarà doveroso ispezionare con amore, con diligenza se vi sieno pericoli nella muratura. Riassumo in breve quello che parmi dover richiamare l'attenzione di chi dirige i

lavori e ne ha la responsabilità, ciò per quanto ho potuto rilevare nelle poche e frettolose visite fatte sopra luogo»[8].

Dopo un preambolo sulla conduzione dei lavori precedenti e sul generale atteggiamento che dovrebbe tenersi per lavori di straordinaria importanza come quelli della Basilica di San Marco, Zorzi entra nel merito di alcuni consolidamenti con elementi metallici che a suo avviso sarebbe indispensabile impiegare: «I. È necessaria l'applicazione di ritenute metalliche nelle parti sporgenti. Nel pilastrone dove fu scoperta la nicchia interna di primitiva costruzione mi sembra che si potrebbe far passare una spranga di ferro per garantire la solidità del fianco sinistro in gran parte sconnesso. Nell'angolo poi Nord-Ovest la ritenuta metallica a nulla serve perché ossidata nell'interno del muro. A questo proposito credo opportuno notare che i gran tiranti che si scorgono nelle gallerie e cameroni superiori sono tanto ossidati nel muro della facciata che non hanno un centimetro di diametro»[9].

La seconda osservazione è riferita alla posizione delle tante colonne che si trovano sul prospetto che risultano eccentriche e per questo hanno subito danni nelle parti di collegamento con i capitelli: «II. È necessario robustare le colonne dei piani inferiore e superiore in base e dove toccano l'estremo del capitello; parecchie sono smosse, e la forza lenta ma progressiva della spinta fu ed è tale, che qualcuna è scheggiata, mentre i piombi distano dal diametro in quasi tutte, e vanno su e giù comodamente a muoverli col dito»[10].

La puntigliosa relazione di Zorzi continua con scrupolo e atteggiamenti pedanti che lamentano che le sue precedenti osservazioni non siano state prese in considerazione:

«III. Nell'anno 1878 a dì 11 di maggio, giorno di sabato, ho pubblicato nella Gazzetta di Venezia un lungo articolo a proposito dell'ultimo semicerchio, sopra la loggia, a destra di chi guarda, rilevandone i bisogni statici ed artistici, sono trascorsi due anni e le cose sono nello *statu quo* puro e semplice di allora. Ripeto con qualche aggiunta il già detto. Quel semicerchio manca di tutta la parte ornamentale che lo sormontava, levata nel 1863? Non dubito punto che tutte quelle statue a fogliami siano custodite gelosamente, ma sarebbe ben ora mi pare che venissero ricollocate. Il minaretto a sinistra del detto semicerchio è strapiombato, vacillante. Ora quasi tutti i capitelli de' minaretti sono assicurati con fili di ferro! Devesi quindi assicurarli in modo duraturo. Il pavimento della loggia o ballatojo è in tale stato che chi vi sale mette la vita in pericolo. Bisogna assicurarvi le colonnine esistenti, e rimetterne di pietra di Verona *stopegna*, come quelle spalmate di stucco poste al

[8] ACSDGABA, I vers. b. 610, relazione di Zorzi, 26 aprile 1881.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

lato Sud nell'ultimo ristauro. Quasi tutte le grondaje sono rotte e logore; bisogna provvedervi, onde i danni non si facciano peggiori»[11].

Nella relazione di Zorzi si trova evidenziato, come si è detto, anche il grave problema delle decorazioni ricorrenti nelle facciate, come elementi marcapiani e cornicioni, le cui quote erano state alterate e che quindi, per non creare dissonanze macroscopiche, avrebbero dovuto essere continuate o compensate in qualche maniera. La difficoltà stava nel fatto che secondo il progetto di Meduna la facciata principale avrebbe dovuto essere demolita e ricostruita seguendo le quote individuate nei precedenti lavori. Il nuovo indirizzo che si era determinato dopo le proteste induceva a svolgere lavori di minimo intervento e non si trovava una facile soluzione per così gravi differenze, che come si vedrà in seguito, erano di notevole entità:

«Sorge una questione pregiudiziale. L'angolo Sud-Ovest purtroppo fu rifatto più *alto* del rimanente della facciata, perché vi era il progetto di rinnovarla del tutto, ora le ricorrenze di questo sconcio *angolo nuovo* non possono allinearsi con le varie modanature del prospetto; sicché o bisogna ridurre l'angolo al livello delle parti antiche, o sollevare le parti antiche all'altezza dell'angolo. È vero che la facciata di S. Marco non presenta livello esatto, avendo per ogni dove ineguaglianze, ma queste, per la più parte conseguenti da cedimenti parziali, non sono così potenti come il salto che apparisce nel nuovo rialzo dell'angolo. Altro mezzo non scorgo per ovviare a quella bruttura, che quando si procederà al lavoro di assicurazione delle colonne e delle altre parti del nicchione, si voglia mettere in linea col nuovo, prendendo leggermente la curva rientrante della nicchia. È una disgrazia che non sia possibile ridurre il nuovo (che d'altronde dovrà subire in qualunque caso altra impiellicciatura a norma di quanto si è detto da quattro anni a questa parte) al livello del vecchio: quel nuovo la cui sussistenza è un delitto d'arte lesa, una vergognosa rivelazione della imperizia delle commissioni passate che lo hanno voluto, un controsenso... Senonché la neocommissione, che dovrà tutelare ulteriormente la conservazione della Basilica, troverà ben essa il modo di uscire dall'imbarazzo. Figurarsi! C'entrano nientemeno che quattro ingegneri»[12].

Come si può notare il tono della relazione è assai aggressivo nei confronti dei componenti della Commissione di vigilanza sui restauri della Basilica, ma la maggior parte delle nuove osservazioni trovano precisi fondamenti: «Il coperto di piombo della facciata nei piani inclinati è in disordine, così i coperti di piombo della cupola di mezzo, il guasto si manifesta eziandio nei legnami. Le cupole poi nell'estradosso murale sono in gran parte prive d'intonaco, e la più piccola filtrazione va a guastare i mosaici. Fa d'uopo

[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.

scalcinarle, quindi rivestirle di un intonaco a cemento per robustarle, per impedire le fenditure, le filtrazioni, e salvare così quell'immenso tesoro d'arte che accolgono nelle volte interne, tesoro che è dovere dei contemporanei tramandare, per quanto è possibile, a' posteri intatto»[13].

Zorzi continua affrontando il tema dei paramenti lapidei. Questa parte della relazione evidenzia che anche le aspirazioni di Zorzi e dei suoi sostenitori tradiscono velatamente un atteggiamento ripristinatorio, che mira a sostituire tutti i rivestimenti marmorei con quelli che potenzialmente potevano essere stati in origine. Devono sparire, senza considerare minimamente il periodo in cui erano stati impiegati, il bianco di Carrara, il rosso di Verona e il verde di Susa, marmi nostrani che non reggono il confronto con quelli trafugati nelle razzie dei veneziani per decorare la propria Basilica. Bisogna procurarsi il "rosso orientale" e il "verde antico", a qualunque costo, perché la Basilica possa riacquistare la sua antica bellezza, sfigurata dall'introduzione di elementi dozzinali e volgari, o almeno giudicati tali per il facile reperimento: «Relativamente alle impiellicciature, la prima cosa necessaria è di togliere tutto il rivestimento nuovo in quelle parti dove furono posti marmi occidentali e di poco valore, come il verde di Susa ai lati della porta maggiore, il rosso di Verona nella fascia intermedia fra le grondaje dell'angolo Sud-Ovest, rimettendo invece verde antico, rosso orientale, ecc. ecc. Sarà doveroso eziandio togliere il marmo di Carrara e qualunque altro marmo che non abbia a che fare col carattere della Basilica, marmi intrusi, applicati a quelle pareti o per ignoranza o per spilorceria. E perché è inutile ripetere il già detto le tante volte, non mi fermerò a far conoscere la urgenza delle sostituzioni di marmi a macchia trasversale o tutti quei pezzi pur greci malamente segati e disposti a linea perpendicolare. È assai lusinghiero per me che oltre allo aversi conosciuto che tutte le osservazioni con schiettezza avanzate non erano né esagerazioni, né fanatismi, né pettegolezzi, ma pura e semplice verità, si possa ancora un po' alla volta persuadersi di quanto ridicolo fosse chi non rispondendo a nessuna delle questioni gravi mosse nel 1877 credeva trionfar della critica, tentando mistificare il pubblico che cominciava a veder chiaro, con la meschina osservazione non esser possibile trovar marmi opportuni per sostituire gli antichi, chi si fermava in mancanza d'altri argomenti di difesa alla ontosa apologia sull'esportazione dei ruderi marmorei... cosa di pertinenza poliziesca e che non entra nella questione d'arte. Ho detto a pagina 99 del mio opuscolo che in Venezia e fuori havvi abbondanza di ruderi e di marmi vendibili secondo le qualità domandate dalla importanza del ristauro: ciò ripeto ora, e credo che il Governo nostro che ha presa dopo quell'epoca la cosa con calore non sarà restio di non cede-

[13] *Ibidem*.

re quanto faccia di bisogno per le nuove impellicciature. Lo avrebbe fatto anche prima se quelli ai quali incombe l'obbligo di parlarne avessero parlato.

Tutta la massa decorativa della facciata e fianchi del tempio posa sopra una base a riquadri, nei quali dovrebbero essere incastonate lastre di marmo orientale. In varie epoche la base a gran tratti fu rimessa, ma senza porvi le lastre suddette, o mettendovene qui e colà di marmo occidentale verde di Susa ecc. ecc. Credo che non si tarderà a completare del tutto questa base che è il piede del magnifico monumento. Qual figura farebbe una statua con paludamento regale carico d'oro e di gemme e con in piedi di creta»[14].

Zorzi lamenta il procrastinarsi d'interventi che rimandati possono compromettere la conservazione di vari elementi: «La mezzaluna fra l'architrave e il sott'arco dell'ultima porta a destra della facciata principale è un richiamo risplendente e prezioso, con trafori e bassirilievi messi a oro, con colonnine binate attorcigliate; cosa curiosa sommamente artistica che ha riscontro in chiese bisantine. Questo corpo intero di mezzaluna ha una inclinazione di sporgenza poco rassicurante. Fu accomodata alla meglio mediante fili metallici ad un incrociamento di legname interno. Dicesi poter durare così qualche anno; ma che il marmo va polverizzandosi. Mi lusingo che si provvederà per l'*assicurazione stabile*, e ritengo fermissimamente che il marmo non andrà in polvere niente affatto»[15].

Al contrario delle opinioni sui paramenti marmorei, a proposito delle parti scolpite della facciata, Zorzi dimostra un atteggiamento fortemente conservativo rigettando la necessità di eseguire completamenti di parti corrose: «Non so se altri dividerà la mia opinione, ma a me, lo dico francamente, va poco a sangue la smania di rimettere pezzi di naso, di braccia, di gambe ecc. alle figure d'alto o basso rilievo che trovansi nella facciata. Si lascino pur tali e quali quei nasi rosicchiati e quei moncherini... Non sono là quegli alti o bassirilievi per far mostra di venustà di parti o di assieme: stanno come in un Museo, e gli oggetti scultorj, di un Museo non si devono *ristorare*, a meno che non si trattasse di levarvi i *ristori*, le aggiunte che li deturpano, come, fra parentesi, un certo braccio alla statua del Marco Vispanio Agrippa che guasta la bellezza delle altre parti del colosso, il quale ho la consolazione di vedere ogni giorno nel nostro patrio istituto Museo Civico»[16].

La parte finale della trattazione è dedicata al restauro dei mosaici e particolarmente alla natura delle tessere utilizzate e si ritorna sul legante impiegato che risulta essere ancora lo "stucco romano", quello con l'olio di lino che macchiava le tessere e le connessure, come si è detto in precedenza. «Confesso che scrivere intorno a' mosaici mi ripugna. Come tutto ciò che concerne i ristauri Marciani è una matassa arruffatissima, non lo è meno la questio-

[14] *Ibidem*.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.

ne che sto per trattare. Non voglio ripetere i miei apprezzamenti sul sistema da adottarsi, ma esporre lo stato delle cose per quanto *si dice*. Qualche volta è bene cribrare il pro e il contro di quel che si dice: agli assennati la discussione, e il giusto giudizio. È un terreno che scotta quello su cui pongo il piede. Tanto più che di quel che fu fatto fin'ora dirò francamente ciò che penso. Desidero molto che non s'intenda a rovescio, come spesso, le mie parole. Le osservazioni come al solito non toccano menomamente né artisti né artieri esecutori, che fanno puramente e semplicemente quanto loro viene imposto. La valentia dei nostri artisti in ogni ramo dell'arte è cosa nota, come del pari è noto la incapacità di chi li dirige, parlo degli alti, non dei modesti sorveglianti. Il primo lavoro di esperimento (sebben mi ricordo) con nuovo sistema, parmi venisse eseguito nell'estate dell'anno scorso dai signori Muzio e comp. di Roma, mandati, se non erro, appositamente dal Ministero. Rimisero sopra stucco una testa della Rachele plorante, nel Battistero. Questo pezzo era stato levato dal Pellanda. Dicesi che in causa dello stucco sia divenuta scura? ciò peraltro che si allega come causa dell'alteramento delle tinte, è cosa che merita ponderazione avanti di procedere negli ulteriori ristauri. I mosaici antichi sono rimessi a calce, la maggior parte sono a pietra non a smalti. Rimettendoli sopra stucco sembra che le pietre debbano assorbire la parte oleosa. Lo stucco spesso si stacca dal muro, per un inserto che vi si forma internamente e lo smuove; credesi che sia ancor meno durabile a Venezia che altrove in causa del salso che non permette alla pasta grassa di congiungersi perfettamente alla parete. A tal proposito, (e mi dispiace di non avere il tempo di verificare la cosa) mi pare che da una Commissione delle vecchie, si avesse stabilito che i Mosaici di Venezia dovevansi, restaurandoli, rimetterli in calce per evitare i danni conseguenti dal salso. Nell'archivio della Fabbriceria di San Marco deve esistere il processo verbale relativo. Nel settembre detto anno il Sig. Palesi, pur mandato dal Ministero, si applicò a lavori di prova sul pavimento col sistema all'alessandrina. Dicesi che tale metodo era qui conosciuto avendosi già riparato in passato parte del pavimento nella centrale navata. Mi ricordo benissimo di aver veduto a lavorarvi a un dipresso così tempo addietro, ma quello era un lavoro provvisorio. Del resto non bisogna svisare la questione: non si tratta dell'apprezzamento sulla nitidezza e precisione del lavoro, se, cioè, sia più bella all'occhio l'una piuttosto che l'altra esecuzione, ma si tratta di vedere quale sia la più confacente ad imitare l'antico, a non far conoscere il ristauro, a conservare l'impronta vecchia generale, a dar la idea dell'epoca, quando si operava sopra il tipo bisantino, col solo indirizzo della pratica, e di un buon gusto artistico innato, senza la servilità di sistemi ottimi per produrre lucidi e vaghissimi strati a miriadi di colori, da abbagliare in una esposizione industriale o in un salone di ricevimento, ma non degni di figurare in un monumento serio del medio evo. Vorrei per altro che, seguitando il metodo all'alessandrina, si tenesse il

musivo un po' più uniforme, e che i pezzetti fossero collocati sulla calce più uniti di quello che apparisce nella piccola parte di lavoro a tarsio eseguito nel battistero. Il signor De Vecchi venne nel principio di quest'anno, e, dicesi, per lavorare, non per apprendere altrui i nuovi sistemi, e che il metodo del lavoro ch'egli usa lo si aveva già praticato nella lunetta a destra della prima arcata dopo la porta grande; dicesi ancora che quando è venuto trovò fatto tutto il quadro principale»[17].

Al termine della sua relazione Zorzi fa anche cenno ad alcune inspiegabili differenze di compensi riconosciuti dalla Fabbriceria per il pagamento di opere di restauro dei mosaici: «Relativamente alla questione amministrativa *i dicesi* vanno all'infinito. Parrebbe che si spendesse troppo cominciando dallo stipendio del De Vecchi di 400 franchi al mese. Il Muzio ebbe 600 lire per aver voltata la testa della Rachele in istucco nel battistero, oltre al lire 100 date agli uomini dello stabilimento Salviati. Il lavoro di tarsio nel Battistero fatto sopra uno spazio di circa 50 centimetri quadrati con i pezzetti dello spessore di un centimetro tagliati a martellina, costò 400 franchi compreso il materiale, e più 150 lire per gli uomini dello stabilimento Salviati, mentre *dicesi*, il nuovo musivo della destra navata che occupa uno spazio di quarantaquattro metri quadrati circa, costò appena 700 franchi al metro quadrato cioè 30,800 franchi in tutto, compreso il gabbione di presidio, il lavoro di fondazione stabile, il materiale della grossezza di 3 centimetri ridotto a forza di sega e molla ed il mosaico figurato. Per il primo ci vuole otto giorni di tempo mentre lo si avrebbe potuto collocare in carta nello spazio di due soli giorni»[18].

La risposta della Commissione di Vigilanza alle nuove osservazioni di Zorzi

La nuova relazione di Zorzi, pervenuta al Ministero della pubblica istruzione, tramite l'Accademia di San Luca, a metà giugno del 1881 viene inviata alla Prefettura di Venezia, perché potesse essere presa in esame dalla Commissione di Vigilanza per il restauro della Basilica di San Marco, che aveva cominciato ad operare dall'aprile dello stesso anno. Le iniziative di Zorzi non sono ben viste dai componenti della Commissione per il sospetto che le sue ingerenze, che di fatto discreditavano i componenti, volessero mascherare soltanto il desiderio di far parte della stessa Commissione, senza che unanimemente gliene fossero riconosciuti i meriti. Le "ragioni" di Zorzi vengo-

[17] *Ibidem*.
[18] *Ibidem*.

no prese in esame ed ampiamente discusse nell'ambito di una riunione straordinaria della Commissione che ribatte punto per punto alle critiche, sottoscrivendo un rapporto al ministro. Nella lettera di accompagnamento del prefetto si legge: «Il sig. Conte Alvise Zorzi nel suo Promemoria, presentato all'E.V. ed a me trasmesso col disp. 14 corrente... crederà forse di illuminare il Governo, pretendendo di dir cose nuove nella critica che fa ai lavori eseguiti in addietro ed a quelli in corso alla R. Basilica di San Marco, ma egli in effetto non fa che ripetere osservazioni trite e ritrite da artisti nostrali e forestieri, e delle quali la Commissione dei monumenti dapprima, ed ora quella di vigilanza ai ristauri, fecero già e fanno quel conto che possono meritare. In prova di ciò mi basterà enumerare gli appunti del critico, opponendo di fronte a ciascuno quanto fu fatto o disposto, o si ha in animo di disporre»[19].

Come si è detto in precedenza la Commissione di vigilanza di nuova istituzione, è presieduta da Pietro Manfrin prefetto di Venezia e composta da Federico Berchet architetto, Giovanni Ponti ingegnere capo del Genio Civile di Venezia, Nicolò Barozzi archeologo, Giacomo Franco professore di architettura nel regio Istituto di Belle Arti di Venezia, Enrico Podio mosaicista, ormai in pensione ma per tanti anni attivo in Basilica, e Pietro Saccardo architetto in rappresentanza della Fabbriceria. La costituzione della Commissione di vigilanza aveva sollevato accese critiche per il fatto che tre dei suoi componenti, Berchet, Barozzi e Franco, erano stati, e lo erano ancora contemporaneamente, componenti della "Commissione Conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità della provincia di Venezia". Non può sfuggire che le determinazioni prese sui restauri della facciata meridionale e su altri restauri sotto accusa, erano state avallate dalla Commissione Conservatrice.

La risposta alle osservazioni di Zorzi avviene in maniera puntuale riportando in sunto le critiche e fornendo di seguito le spiegazioni. Al primo punto la Commissione replica richiamando le proprie dichiarazioni all'atto della costituzione, e cioè che nella prosecuzione dei lavori si sarebbe mirato ad una scrupolosa conservazione:

«I. In generale il Conte Zorzi deplora come in passato siasi fatto troppo di nuovo in luogo di riparare e robustare l'antico.

[R] Basta leggere la Relazione della Giunta nominata dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti e trasmessa a Codesto Ministero col Prefettizio Rapporto 5 aprile 1880 n. 2959 per convincersi come sia stato ormai posto come principio fondamentalmente accolto dal Ministero stesso, di demolire e ricostruire il meno possibile e di conservare invece scrupolosamente tutto quanto non sia assolutamente rovinoso.

[19] ACSDGABA, I vers., b. 610, lettera del prefetto di Venezia che accompagna la relazione della Commissione di vigilanza, 21 giugno 1881.

II. Non potersi in questo genere di lavoro stipulare *eque contrattazioni*, precisando il tempo, la qualità ed il prezzo del lavoro, potendo insorgere all'atto dell'esecuzione bisogni che portino modificazioni ai progetti.

[R] Questo appunto di non stipulare appalti fu altra delle massime stabilite nella succitata Relazione, preferito invece il sistema di eseguire le opere in via economica, come si fa pel Palazzo Ducale, appaltando tutto al più a privata licitazione la fornitura dei materiali.

III. Nel levare le impellicciature cadenti dalla facciata principale per rimetterle, doversi solo riparare, non rifare la muratura.

[R] E ciò è quanto si è fatto, e si va facendo. Anzi siccome il Ministero con dispaccio 5 novembre p. p. ... avvertiva che si criticava il modo tenuto in quel lavoro, così la Prefettura, spedito sul luogo il R. Ing. Capo del Genio Civile ebbe con rapporto 11 detto n. 12158/12069 a dimostrare erronei questi apprezzamenti.

IV. Esser necessaria l'applicazione di ritenute metalliche nelle parti sporgenti, e d'una spranga di ferro da applicarsi al pilastrone ove fu scoperta la nicchia interna di primitiva costruzione per garantire la solidità del fianco sinistro in gran parte sconnesso.

[R] Nel processo verbale 20 aprile 1881 che insieme ai posteriori mi sono fatto debito di trasmettere al Ministero col rapporto 5 corrente ... si legge che la Commissione di vigilanza per riparare lo spostamento all'infuori delle colonne in quel sito fece applicare un legamento di ferro, nonché due tiranti nella fronte e due laterali riferentisi alle colonne di fianco.

V. I tiranti all'angolo Nord-Ovest e nelle gallerie e cameroni superiori sono tanto ossidati nel muro della facciata che non fanno più il loro ufficio.

[R]Se il sig. Conte Zorzi avrà pazienza, vedrà che non saranno perduti di vista questi ed altri inconvenienti.

VI. È necessario robustar le colonne dei piani inferiori e superiori, parecchie delle quali sono smosse.

[R] Ciò sarà fatto quanto prima, mentre intanto si incominciò l'opera nelle due ultime arcate a destra di chi guarda, che sono le più dissestate, essendosi disposta la sostituzione agli attuali puntelli di legno di opportuni tiranti di ferro anche per dare sgombra la facciata al momento del prossimo Congresso Geografico...

VII. Convien, previ opportuni provvedimenti statici, rimettere sul semicerchio sopra la loggia a destra la parte ornamentale levata nel 1863.

[R] Questo lavoro si sta eseguendo, essendo altro di quelli approvati col succitato Dispaccio 21 Maggio.

VIII. Devesi assicurar lo strapiombato minaretto a sinistra del detto semicerchio, e così dicasi dei capitelli degli altri minaretti.

[R] La pericolosa condizione del minaretto contro indicato indusse fino dall'11 ottobre 1879 la Prefettura ad autorizzare i provvedimenti almeno

provvisori reclamati da urgenti riguardi di pubblica sicurezza, i quali furono approvati col Ministeriale decreto 14 novembre successivo n. 11700/12724. Ora non vi ha dubbio si penserà a riparare quell'edicola, e le altre che ne avessero d'uopo, in modo permanente.

IX. Bisogna riparare il pavimento della loggia, assicurarvi le colonnine e ristaurar le grondaje.

[R] Anche questi lavori si faranno compatibilmente ai tanti bisogni ed anche ai mezzi disponibili.

X. Il Conte Zorzi suggerisce il modo di allineare per quanto sia possibile l'angolo Sud-Ovest, che nel ristauro della facciata Sud fu rifatto più alto del restante della facciata principale, colle varie modanature del prospetto.

[R] Certamente la Commissione dovrà studiare un mezzo di conseguire il contemplato allineamento, e forse farà tesoro dei suggerimenti di critico che vantasi così competente, il quale però lascia il desiderio che alla valentia nell'arte sappia accoppiare altrettanta gentilezza di cui mostra diffetto, quando con male celata ironia s'atteggia a censore dei quattro tecnici della Commissione.

XI. Occorre riparare i coperti di piombo, e le cupole per impedire le filtrazioni.

[R] Sul bisogno di riparazioni al tetto, ed alle cupole colla presunta spesa di £ 9.050 versa il mio Rapporto 5 corrente n. 5922/5792, ove si avverte che intanto vennero ordinati i rappezzi più urgenti alle lastre plumbee.

XII. È tempo di togliere dalla facciata, e dai fianchi le impellicciature di marmi occidentali, come il verde di Susa, il rosso di Verona, ed il marmo di Carrara, sostituendovi marmi greci, a macchia trasversale.

[R] Non è presumibile che se vi fosse, come asserisce l'autore, in Venezia e fuori abbondanza di ruderi e di marmi orientali vendibili delle qualità domandate dalla importanza dei ristauro non si fosse approfittato di sì propizia occasione anche con ragionevole sacrificio pecuniario, anzicchè ricorrere ad altre lastre di marmi che ognuno riconosce non adatte all'uopo, ovvero abbracciare l'inconsulto espediente adottato in passato di segare le lastre antiche tolte dai muri per averne doppia quantità, riducendone però lo spessore così esiguo da non poterlo poi più mettere in opera. A noi pure duole di vedere dei marmi o sciupati, o non adatti, e vi fu un consulto tecnico con primari mosaicisti per vedere se era possibile di robustare le lastre di marmo antico così tagliate, sottoponendovi una pietra legata con mastici. Se il Conte Zorzi sa dove si trovano di cotesti marmi orientali a venatura obbliqua, farà opera meritoria additarli, ma intanto è inesatto il suo asserto che non siasi chiesto al Governo il materiale per le nuove impellicciature. Diffatti nella chiusa del succitato Prefettizio Rapporto 5 aprile 1880 n. 2959 pregavasi il Ministero di potere avere dall'Emporio Romano detto la Marmorata quanti pezzi di antichi marmi fossero qui necessari, dacchè le ricerche fattene non

avevano sortito buon esito, per quanta somma vi si avesse voluto impiegare. Ed anzi si accennava allora specialmente al bisogno di verde antico per rimpiazzare quelle due larghe lastre di verde di Susa che in difetto di cotal marmo eransi collocate nella facciata Sud, là dov'era il retro altare della Cappella Zeno. Da codesto Ministero non si ottenne però alcuna risposta, e quindi prego la E. V. di voler occuparsi della cosa, e ragguagliarmi se la domanda possa venire esaudita in massima, salvo di concretare le quantità occorrenti per le varie specie di marmi antichi, ritenuto che pel verde antico sarà limitato il bisogno in confronto di quanto presumevasi e ciò per la circostanza, che codesta Giunta superiore di belle arti ha emesso il voto sancito da codesto Ministero col dispaccio 20 maggio 1880 numeri 5566-6638 che sia riposto a suo luogo il retroaltare su accennato. Che poi si continui a far ricerca di marmi greci se ne ha una prova nel Processo Verbale 17 Maggio u. s. ove si accenna alle trattative fatte con certo Dorigo per l'acquisto di alcune colonne. I membri tecnici della Commissione si riservarono di esaminarle, ma il Comm. Meduna, che le vide, dichiarò poter bensì servire per farne all'occorrenza cornici o altro, non mai però per impellicciature, perché alcune hanno la venatura verticale, altre sono di deficienti dimensioni, altre così guaste che riducendole a lastre dopo toltene le mancanze il diametro ne diverrebbe insufficiente. Si sa poi che di simili massi o colonne si trovano presso altri scalpellini, o Capimastri, ma è difficile averne di quelle che non abbiano l'uno o l'altro degli accennati difetti.

XIII. Sarà da provvedere per l'assicurazione stabile della mezzaluna con trafori e bassi rilievi ad oro, e colonnine per l'architrave ed il sott'arco della prima porta a sinistra di chi guarda la facciata principale

[R] La sporgenza poco rassicurante di questa mezzaluna rendeva urgente il provvedimento di accomodarla alla meglio mediante fili metallici ad un incrociamento di legname interno. S'intende già da sé che a questo provvisorio espediente dovrà in seguito seguire una stabile assicurazione.

XIV L'autore del Promemoria è nemico dei rappezzi delle figure d'alto e basso rilievo che trovansi nelle facciate della R. Basilica.

[R]La Commissione di vigilanza non ebbe a dare di simili disposizioni, ed anzi fu convenuto come cosa ovvia che procede da sé di non le toccare.

XV. Passando ai lavori di mosaico, il Conte Zorzi mostra la sua propensione all'uso del cemento a calce, anzicché dello stucco ad olio, ed accenna che un tal parere fu già in passato emesso da apposita Commissione.

[R] La Prefettura non mancò di occuparsi della questione sull'uso dei vari cementi nell'esecuzione dei mosaici, e dopo aver raccolto i Processi Verbali delle discussioni in proposito corse dal 1860 al 1864, ed interpellato il mosaicista De Vecchis ne fece tema da ultimo del Rapporto 8 aprile p. p. n. 3674 all'E. V. proponendo di proseguire i metodi precedentemente adoprati nella primitiva esecuzione di musaici esistenti, servendosi cioè del cemento a

calce, o dello stucco ad olio, secondo che nelle varie parti fu allora adoperata l'una o l'altra di simili materie. E siccome il De Vecchis confermò nel Processo Verbale 8 aprile passato che egli in generale suole usare lo stucco ad olio pei mosaici formati di smalti, e quello a calce quando sono composti di pietre o marmi, così codesto Ministero col dispaccio 22 aprile passato n. 1268, che fu letto alla Commissione nella seduta del 29 detto mese, dichiarò di ritenere sufficienti le spiegazioni di quel mosaicista a dissipare ogni timore.

XVI. Quanto al pavimento tessulare il Conte Zorzi vuole subordinata la nitidezza e precisione del lavoro alla conservazione dell'impronta antica, e parlando del pezzo di pavimento ristaurato dal Sig. Palesi nel Battistero, esprime il desiderio che, seguitando il sistema all'Alessandrina da lui posto in pratica, i pezzetti fossero più uniti fra loro.

[R] Giuste sono le osservazioni, ma non è un privilegio del Sig. Zorzi l'averle poste innanzi. La Commissione da poco nominata non ebbe ancora occasione di trattare dei pavimenti, ma s'intende da sé che essa in omaggio ai lamenti generali intorno a questo proposito vi provvederà a suo tempo. Del resto nel nuovo pavimento della navata sinistra i pezzetti si scorgono ben combaciati fra loro, ma piuttosto si osserva che molti di essi sono intaccati alla superficie, inconveniente che taluno ascrive all'essersi sostituiti marmi moderni agli antichi, altri all'abuso invalso nei pittori di far strisciare sul pavimento le punte dei cavalletti di cui usano per far copie dei mosaici, e studi prospettici nell'interno della R. Basilica.

XVII. Finalmente il Promemoria Zorzi toccando la parte amministrativa fa sorgere il dubbio che si spenda troppo nei mosaici, confrontando quanto costarono i lavori del Muzio e del Palesi, e quanto costa il De Vecchis con quello che si dispendiava con l'opera dello Stabilimento Venezia-Murano.

[R] Che il De Vecchis costa molto è verissimo, ma non è da imputarsene la Commissione di vigilanza, perché come V. E. ben sa, fu qui inviato dal Ministero. Anzi per ovviare a questo inconveniente ed istituire opportuni confronti io scriveva infine del mio Rapporto 5 corrente n. 5922/5792 quanto segue: che si affidassero lavori contemporaneamente al De Vecchis ed alla Società Vetri e Mosaici, compiuti i quali un apposito Ispettore inviato da codesto Ministero ne aggiudicasse il merito relativo rispetto all'esattezza, al tempo impiegato ed alla spesa occorsa. Con ciò si avrebbero dati più sicuri per deliberare intorno al da farsi per l'avvenire.

Banalizzata così per ciascun capo la Memoria del Conte Zorzi sembrami aver dimostrato come le varie sue osservazioni non abbiano quella novità, e conseguentemente quel valore che egli vorrebbe ammettervi. Diffatti quanto agli errori corsi pel passato, e da lui rilevati erano già noti, e deplorati dagl'intelligenti, e la Commissione di vigilanza non mancherà di studiare i modi di riparare a taluni, pei quali sia possibile il farlo. E riguardo al presen-

te e all'avvenire a vari desideri espressi dall'autore venne già provveduto, o si sta provvedendo, o si provvederà col tempo compatibilmente coi mezzi di cui si può disporre. Ora indagando lo scopo che lo Zorzi può aver avuto in mira con la sua relazione, sia che abbia attinte le sue informazioni da taluno degli stessi membri della Commissione, sia che abbia desunte le notizie e i criteri da lui esposti semplicemente dalle sue cognizioni personali, e dalle visite fatte ai lavori, egli in ogni modo avrà creduto di farsi un merito presso codesto Ministero, lungi dal sospettare che l'E. V. per un delicato riguardo di cui me ne professo gratissimo, mi comunicasse poi quella sua memoria. Che se il prefato Conte nel porsi innanzi qual Censore di quanto si operò e si opera nel Tempio monumentale di S. Marco, oltre all'amore per l'arte avesse anche per avventura lo scopo di esser largo de' suoi consigli, qual nuovo membro della Commissione, questo sarebbe a dir vero il modo migliore di disarmare le velleità della sua opposizione, ma non so poi se in lui si potesse trovare un buon elemento di concordia, o si corresse pericolo del contrario effetto, di aumentare ancor più quel dualismo della cui esistenza si faceva cenno all'E. V. nel chiudere il mio rapporto 6 maggio u. p. ... e che specialmente nelle ultime visite fatte ai lavori ebbi campo di scorgere sempre più pronunciato. Ho dovuto infatti convincermi che due opposti partiti si sono formati per i loro scopi più o meno latenti. Il primo è rappresentato dalla Società Vetri-Mosaici di Venezia-Murano, e dall'Architetto Comm. Meduna, l'altro dal Fabbriciere Ing. Saccardo, e dal Mosaicista De Vecchis. Questo malaugurato antagonismo apporta non pochi fastidi alla Commissione, ed influisce sfavorevolmente alla speditezza e regolarità dei lavori; e qualora il Conte Zorzi invece di mostrarsi imparziale ed indipendente piegasse forse verso una delle due correnti, il male anziché scemare, verrebbe ad aggravarsi. Del resto l'E. V. emetterà in proposito quelle determinazioni che nella sua saggezza riputerà più convenienti, non intendendo io di dare un giudizio sul merito dello Zorzi in fatto di belle arti, ma soltanto avendo voluto difendere l'operato della Commissione di vigilanza, la quale ha preso a disimpegnare il suo compito con amore e con premure ad onta di non lievi difficoltà incontrate, e non può essere indifferente alle critiche insistenti ed ingiuste cui vien fatta segno»[20].

[20] ACSDGABA, I vers., b. 610, relazione della Commissione di vigilanza e lettera del prefetto 21 giugno 1881.

Il problema della "differenza disgraziata" provocata da Meduna

Uno dei primi scabrosi problemi, di natura sia tecnica che estetica, che la Commissione di vigilanza è chiamata a risolvere è quello della cosiddetta "differenza disgraziata" che si era ottenuta fra le quote delle due facciate ricostruite e quella principale. Si tratta, come aveva notato lo stesso Zorzi, di una differenza, più marcata nella facciata di mezzogiorno, tra quindici e venti centimetri, consistente nella maggiore altezza dell'architrave di quel prospetto, che Meduna aveva uniformato con le quote di quello settentrionale, nella previsione di poterle riportare pure in quello occidentale quando vi si fossero svolti i lavori preordinati.

Nel corso degli accertamenti si constatava anche che, per dare maggiore solidità alla facciata meridionale, Meduna ne aveva aumentato lo spessore, avanzando verso la piazzetta di ben sessanta centimetri, alterando completamente il "carattere" e la sincerità di quella parte del monumento. Prima che trapelasse la notizia delle differenze di quote, che sicuramente avrebbe inasprito le polemiche in corso, si tenta con la massima discrezione di escogitare una soluzione per recuperare il difetto. Innanzitutto si chiede il parere dello stesso Meduna che invia una lettera alla Commissione di Vigilanza il 20 maggio 1882, il cui contenuto viene riportato nel verbale stilato dalla Commissione l'1 giugno 1882: «Quanto all'angolo della facciata, il Meduna trova giusto quanto fu da essa stabilito, che l'architrave dell'ordine inferiore, sorreggente le colonnine di porfido, rimanga come trovasi; non così in riguardo all'abbassamento dell'ordine inferiore, composto di gradino, panchina e colonne, supplendovi coll'applicazione di un abaco ai capitelli. Dando mano alla ricostruzione della facciata a Sud, egli partiva dal principio di costruire la facciata, non già colle imperfezioni prodotte da lontani, continui e recenti movimenti di depressione e di spostamenti avvenuti per cause molteplici; ma, riparando ai danni e provvedendo meglio alla statica ed alla stabilità; rimettendo nell'originaria sua condizione la facciata stessa, e livellandola esattamente coll'estremo opposto della facciata principale. Ciò fece col convincimento d'avere fatto ciò che doveva fare. Non applicò gli abachi, che ora si vorrebbero posti nei capitelli delle due colonne, ma rimise queste com'erano prima. Per quanto riguarda all'esecuzione, esso comm. Meduna fa presente esser malagevole e pericolosa più che non si pensi; perché, per levare ed abbassare il gradino, la panchina e le colonne, sarebbe indispensabile un robusto puntellamento dell'architrave e delle sovrastanti parti; e per abbassare le colonne, dovrebbesi demolire o togliere la fondamenta fatta eseguire in altre circostanze, per sussidiare la muratura del piedritto, sopra ampia base, a grossi monoliti di pietra dura. Essendo poi collegate assieme le varie parti delle lesene ed architrave con perni di rame piombati sotto e sopra, in modo che costituiscono un solo assieme; il loro disgiungimento torna

difficile, dispendioso e forse compromettente la stabilità; lavori di cui Meduna non assumerebbe la responsabilità. Per queste osservazioni principali e per altre ancora, il comm. Meduna crederebbe opportuno di cercare altrimenti la soluzione di tali quesiti. La Commissione, in vista delle considerazioni del comm. Meduna esamina nuovamente le condizioni dell'angolo in questione, e fatte nuove misurazioni, constata la differenza di 13 centimetri di livello fra una panchina e l'altra, insiste e si conferma nell'opinione emessa in proposito; tanto più che su questa, come scrisse il Ministero si attende il voto della Commissione permanente di belle arti la quale deciderà sulla giustezza o meno dei provvedimenti adottati»[21].

Come si può notare, a dispetto delle critiche e nonostante fossero stati più volte accertati i gravi errori commessi, Meduna resta al suo posto di architetto proto della Fabbriceria e direttore dei lavori, conservando intatta la stima e il rispetto di tutti, forse fatta eccezione per il solo Saccardo, che in più occasioni dimostra di avversarne l'operato.

La visita della Commissione permanente di belle arti

La scelta delle varie soluzioni da adottare non è certamente semplice e viene invocato l'intervento della Commissione permanente di belle arti che si recherà in visita a Venezia subito dopo il decreto di nomina dei componenti del 15 dicembre del 1882[22]. Della visita resta una relazione sui risultati di un minuzioso studio in *situ*. La lettura di questa relazione è di fondamentale importanza, al di là di generici commenti sugli orientamenti teorici del restauro nell'Ottocento, perché offre uno spaccato sulla cultura della conservazione, soprattutto quando viene espressa a così alto livello, dimostrando la disinvoltura con la quale si suggeriscono possibili rimedi senza tenere in alcun conto nemmeno i più elementari principi di autenticità, in nome, esclusivamente, del giudizio estetico, che appare sovraordinato a tutto, insieme alla ricerca del "carattere antico", anche senza indagare quanto effettivamente "antico" sia. Ancora non sono maturi quei concetti di opera d'arte nella sua duplice polarità estetica e storica e si trova legittimo proporre accorgimenti per dare l'apparenza che tutto sia antico e in ordine. È da lodare comunque la schiettezza con la quale si denunciano gli errori gravissimi commessi e di non facile soluzione, mettendo in risalto quanto debole sia stato il controllo del Ministero della Pubblica Istruzione. La lettura di questa relazione è, ancora, importantissima perché oltre al problema della facciata ne

[21] ACSDGABA, I vers., b. 542, relazione della Commissione di vigilanza, 1 giugno 1882.

[22] La Commissione permanente di belle arti era stata istituita con R. D. del 24 novembre 1881 e prevedeva la successiva nomina di 12 membri, 4 pittori, 4 scultori e 4 architetti.

espone altri di particolare interesse, come quello della ricostruzione del retroaltare della cappella Zeno, quello della “frode di pennello” nella volta dell’Apocalisse, e in generale quello del restauro dei mosaici e della loro pulitura, che appassionerà gli addetti ai lavori e tra gli altri lo stesso Camillo Boito (1836-1914) che è uno dei componenti della Commissione permanente insieme agli architetti Francesco Azzurri (1827-1901) e Michele Ruggero (1811-1900), ai pittori Domenico Morelli (1826-1901), Giuseppe Bertini (1825-1898), Stefano Ussi (1822-1901) e Nicolò Barabino (1832-1891) e agli scultori Giovanni Duprè (1817-1882), Vincenzo Vela (1820-1891), Edoardo Tabacchi (1836-1905) e Giulio Monteverde (1837-1917). Nella relazione redatta dall’architetto Luigi Rosso, che assolve il compito di segretario della Commissione permanente, si mettono in evidenza gravissimi errori commessi durante l’esecuzione dei lavori condotti da Meduna. Particolarmente riguardo all’arbitraria mutazione delle quote dell’apparato decorativo delle facciate di una ventina di centimetri, e cosa di cui ancora nessuno aveva dato notizia, dell’avanzamento della facciata meridionale di sessanta centimetri verso la piazza che guarda il canal grande: «Della facciata principale e di quella rivolta a Nord. Qui non si terrà parola di molte cose che furono già osservate, apprezzate e giudicate altre volte ed in altri tempi. Solo si dirà di quelle che non si conoscevano, e che purtroppo hanno portato tristi conseguenze. Nel ristaurare e rifare la facciata a mezzodì della Chiesa, l’Architetto costruì sessanta centimetri più innanzi e dai 15 ai 20 cm. più in alto la parte inferiore della facciata stessa, quella che s’innalza cioè dal pavimento della Piazzetta alla balaustrata della Loggia scoperta. Non disse mai a nessuno di questo suo proposito, ne domandò alcuna autorizzazione. Interrogato dalla Commissione dei motivi che lo condussero a coteste innovazioni, rispose di aver fatto avanzare la facciata, per acquistare solidità, e di averla innalzata per metterla allo stesso livello della facciata laterale a Nord. Ora le conseguenze di questo fatto sono gravissime e si manifestano molto sensibilmente, cosa del resto naturale e che era da prevedersi, nella facciata principale della Chiesa, là dove si unisce il vecchio al nuovo o per meglio dire al rifatto. E innanzi tutto l’ultimo pilone rivestito e adorno di colonne disposte su due ordini, si presenta tozzo e pesante; il largo intercolunnio lascia un vuoto molto significante che non ha alcun riscontro nelle altre parti della facciata; la quale evidentemente è venuta a perdere così da questo lato il primitivo suo carattere. Se si confronta poi il rifatto con le fotografie rappresentanti l’antica distribuzione, ci si accorge che ora sono mal collocate le colonne rispetto agli architravi; che è larghissimo e pesante lo spazio che corre fra il contorno dei due archi superiori ed il basso-rilievo che questo stesso spazio adorna. Tutto ciò rispetto alla distribuzione; se poi vogliamo rilevare le conseguenze derivate da questo fatto sulla linea di raccordamento, si hanno basamenti, architravi, fascie e balaustrate, muri staccati dall’antico da un forte

slivello. Come rimediare a tutto questo? Evidentemente il più efficace rimedio sarebbe di rimettere questa parte inferiore della facciata laterale a mezzodì nelle condizioni di prima, cioè riportandola 60 centimetri più indietro e 15 o 20 più in basso. Così si avrebbe la fisionomia il carattere, le dimensioni di prima, e il raccordamento col vecchio riuscirebbe facile, naturale senza la minima difficoltà. Ma e il lavoro già fatto? E la spesa che si dovrebbe incontrare? Se si pensa che bisogna togliere i rivestimenti attuali e cambiarli, e che converrà lucidare i marmi che furono sventuratamente pomiciati, operazione che riesce meglio se le colonne e le trabeazioni sono coricate sul cantiere, non fa tanta impressione questo rimedio radicale che dapprima sembrava audace e che è il solo efficace; tanto più che per quell'insigne Monumento ogni ragione di economia e di tempo deve rimaner sempre in una linea secondarissima. Ma cotesto rimedio è sempre gravissimo. Ripetiamo, esso solo toglie la pesantezza del pilone, e lo slivello fra il vecchio e il nuovo»[23].

La relazione della Commissione condanna apertamente l'operato di Meduna e denuncia le arbitrarie e gravissime alterazioni che l'architetto aveva apportato durante i lavori di restauro diretti nel corso di quasi cinquant'anni. La prima soluzione proposta per le facciate è radicale e senza compromessi suggerisce di rifare tutto daccapo, magari sulla scorta di vecchi rilievi o fotografie, per riottenere le giuste proporzioni e riconquistare "la fisionomia, il carattere, le dimensioni di prima". Nella consapevolezza che tale lavoro non sarebbe mai stato avallato dal Ministero, propone altre due alternative più economiche e che si possono portare a compimento senza fare trapelare notizie di una situazione reputata incresciosissima e rimasta segreta: «Altri due rimedi più modesti ci sono che tendono soltanto a raccordare questa diversità di altezze ma sono affatto inefficaci per l'altro inconveniente suaccennato. E sono: 1° abbassare tutto l'architrave che gira sull'ordine inferiore delle colonne e che sostiene le basi delle colonne dell'ordine superiore. Questo abbassamento di 5 o 6 centimetri si dovrebbe fare lungo tutta la fronte del pilone, lungo il fianco di esso e perdersi al di là dove comincia il grand'arco della facciata laterale che illumina la Cappella Zeno. Vuol dire che con qualche strato di piombo fra le basi e i capitelli ed il fusto delle colonne; qualche tenue rialzo del basamento generale del Pilone, i piccoli altri aggiustamenti si potrebbero rimediare alla meglio e superare il dislivello di 8 o 10 centimetri. Ma cotesto architrave sarà più basso di quello che corona l'ultima colonna della facciata e che sostiene il fascio delle quattro colonne superiori; sarà più basso dell'altro che riceve la seconda estremità dell'arco della suddetta Cappella Zeno. Sono è vero pochi centimetri di differenza, forse non apprezzabili dall'occhio che non conosce cotesto aggiustamento, ma è sempre una

[23] ACSDGABA, I vers., b. 611, relazione della Commissione permanente di belle arti del 21 dicembre 1882.

differenza disgraziata. La balaustra vecchia della loggia superiore scoperta si unirebbe alla nuova rialzandola tutta a poco a poco a partire dall'arcone di mezzo della facciata principale sino a raggiungere il nuovo.

2° rimedio sarebbe quello di tagliare qualche piccolo strato ai fusti delle colonne dell'ordine superiore, quelle che si trovano disposte a semicerchio a sinistra del pilone rinnovato; poi di rialzare e raccordare obliquamente le decorazioni dell'architrave dell'ordine inferiore i gradini e il basamento aggiungendo alcuni grossi strati di piombo fra i capitelli e i fusti e fra i fusti e le basi delle colonne stesse. Aggiungendo in seguito ai capitelli stessi certo collarino che prima c'era e che venne non si sa perché tolto e segato; e ponendo in fine uno strato di piombo e di cemento fra il capitello e l'architrave delle colonne inferiori se le addizioni precedenti non bastassero»[24].

Come si può notare la correzione delle differenze delle quote dell'assetto architettonico delle facciate, prodotte dai restauri di Meduna, impone opere complicate e invasive che in nome dell'auspicabile raccordo, richiedono ulteriori trasformazioni e manomissioni, che i membri della Commissione permanente propongono senza alcuno scrupolo. Come si è detto l'autenticità ha ancora un valore limitato rispetto al carattere e allo stile dell'architettura. Tuttavia, nonostante i rimaneggiamenti proposti si ritiene che il risultato ottenibile non possa essere soddisfacente per via di quell'avanzamento di 60 centimetri della facciata meridionale: «Sono ripieghi questi ultimi che si propongono per ottenere alla meglio e nel miglior modo possibile, senza salti bruschi ed appariscenti il raccordamento desiderato, ma ripetiamo la deformazione nel senso dell'allungamento della facciata resterà inalterato»[25].

Altro argomento dibattuto è quello del colorito biancastro che avevano assunto gli elementi architettonici dopo le "pomiciature" o i lavaggi con sostanze corrosive che si erano eseguiti nei lavori precedenti. Per porre riparo, si concorda con la lucidatura dei marmi orientali già preordinata, allo scopo ridonare il "bel colore" perduto a tutte le superfici e se ne raccomanda l'urgenza: «Oltre a questa questione, ve ne son altre che pure hanno relazione colla facciata laterale. Prima di tutte è la lucidatura da darsi alle colonne ed ai marmi affinché riprendano per quanto è possibile il bel colore che formava tanta parte di cotesta meravigliosa architettura. Ma di questo s'è parlato altre volte ed il lavoro fu approvato dalla Giunta di Belle Arti. Insistiamo però perché si faccia e si metta mano all'esecuzione al più presto»[26].

La Commissione torna a considerare un aspetto già ampiamente affrontato a proposito dell'origine dei marmi impiegati nella Basilica e particolarmente delle venature degli stessi che erano considerate una particolarità essenziale del carattere del monumento. Per l'impiego dei marmi con le vena-

[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.

ture reputate più adatte si erano sacrificate in passato diverse colonne e altre decorazioni ottenendo lastre troppo sottili che spesso dopo la posa in opera si erano spezzate richiedendo un'ulteriore sostituzione con altre, reputate però non soddisfacenti. Era assai difficile acquistare i marmi richiesti perché tutti provenienti da cave della Grecia non più operanti. Per questo si suggerisce di ricercare nei depositi in cui erano ammassate grandi quantità di reperti archeologici a Roma e in particolare in quello della Marmorata, da cui in altre occasioni si era approfittato: «La seconda è quella dei rivestimenti di marmo greco fra gli archi superiori e fra le colonne. Si è adoperato del marmo a larghe e lunghe lastre, a venature fredde, dure stecchite sbiaditissime; in luogo delle piccole lastre rettangolari disposte in parecchi ordini, colle venature gaiamente ondeggianti come si veggono nelle altre parti della facciata principale. E anche cotesta sostituzione proponiamo perché decorosamente necessaria. Magari si cerchi nei depositi di marmi, e specialmente alla Marmorata, marmo greco che abbia le venature speciali di S. Marco (vedi campione)»[27].

Ancora a proposito dell'impiego di marmi diversi da quelli tradizionali provenienti dall'Oriente, la Commissione affronta il tema delle lastre di Verde antico rimpiazzate con quelle delle cave liguri di Polcevera, che non sono giudicate adatte. Per questo si suggerisce di ricollocare le vecchie lastre già ridotte nello spessore per essere state segate in passato, dopo averle incollate ad altre che potessero fare da supporto consolidante: «Una terza questione (giacché si parla de' rivestimenti) è quella delle lastre di Polcevera, che furono poste dietro alle belle colonne di porfido della Porta principale, in luogo delle altre di verde antico che prima vi esistevano. Queste ultime sottili e corrose dal tempo vennero segate per appianare la superficie, ma con la segatura si resero ancor più sottili ed inadoperabili per la loro debole resistenza. Sono ora nei magazzini della Fabbriceria. Se queste lastre sottili si rinforzeranno e si uniranno con apposito cemento con altra lastra, si potranno ancora ricollocare nel posto primitivo, salvo a ricoprire con altri pezzi le lacune che per avventura risultassero»[28].

In contrasto con le scelte progettuali di Meduna si raccomanda ancora la ricollocazione nel prospetto meridionale della Basilica del cosiddetto retro altare della cappella Zeno (oggi chiamata Zen). Si ricorda in proposito che quella decorazione, che dopo le proteste internazionali si vuole rimettere al proprio posto, era stata unanimemente giudicata un elemento di disturbo dei rapporti armonici della facciata perché realizzata in epoca successiva e fuori dal "carattere" della Basilica. Ad esempio, Foucard e Selvatico nel loro catalogo dei monumenti della provincia di Venezia, lo avevano condannato defi-

[27] *Ibidem*.
[28] *Ibidem*.

nendolo «un'architettura lombardesca assai gretta, aggiunta nel secolo XVI»[29]. Il suo ripristino viene reputato un intervento che si può eseguire, semplicemente reimpiegando gli elementi dismessi conservati nella chiesa di San Basso, impiegata a quel tempo come deposito della Fabbriceria: «Avvi poi il retro-altare della Cappella Zeno che prima stava a decorazione della facciata a mezzodì. Già altre volte s'è proposta la ricollocazione, e nuovamente la Commissione la domanda perché storicamente necessaria. Moltissimi pezzi, la maggior parte in buono stato già si trovano in S. Basso che serve di magazzino alla Basilica; pochi e facilmente eseguibili sono quelli che si devono rifare. Per cui non si hanno difficoltà per l'esecuzione di tale lavoro»[30]. Il rimontaggio degli elementi immagazzinati verrà eseguito sotto la direzione di Pietro Saccardo nel 1888. Non tutti i pezzi componenti erano stati conservati e alcune parti verranno surrogate (figg. 159-161).

Per concludere la descrizione dei lavori da svolgere all'esterno se ne elencano alcuni indicati semplicemente come "piccole riparazioni", ma di fatto si tratta di opere molto complesse e costose, come alcuni consolidamenti, il rifacimento delle coperture e il restauro delle cupole: «Altre piccole riparazioni occorrono per coteste facciate che si riferiscono più propriamente alla loro conservazione pura e semplice del Monumento. Certi tiranti sopra le volte dell'attico e ai piloni; il ristauro indispensabile del pavimento della loggia scoperta, assicurazione degli arconi della facciata principale, fodere e decorazioni sopra la loggia, rinforzo dei muri delle Lunette; e per dire anche insieme della parte superiore della Chiesa, rifacimento di buona parte del tetto e ristauro delle cupole; questi ed altrettanti aggiustamenti è provvedimenti sono utili e riconosciuti necessari e per conseguenza uno per volta da approvarsi»[31].

A proposito dello stato interno della Basilica la Commissione stabilisce che il mosaico della volta dell'Apocalisse deve essere rifatto completamente[32]. È sotto accusa la società Venezia-Murano che aveva ottenuto l'appalto per il restauro dei mosaici per un lungo periodo sotto la direzione di Meduna. Gli esperimenti fatti sopralluogo dimostrano che ci si trovava di fronte alla classica "frode di pennello". Infatti il mosaico era stato eseguito senza l'utilizzo delle paste vitree colorate secondo le varie tinte e sfumature. A queste, più costose, si suppliva con altre a cui si sovrapponevano colori ad olio per disegnare le figure e ottenere il chiaroscuro. Oltre alla denuncia di

[29] FOUCARD C., SELVATICO P., *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano, 1859.

[30] ACSDGABA, I vers., b. 611, relazione della Commissione permanente di belle arti, 21 dicembre 1882.

[31] *Ibidem*.

[32] L'argomento è stato ampiamente trattato infra nel paragrafo "Il ristauro radicale della ruinante volta dell'Apocalisse".

vera e propria truffa, la Commissione suggerisce altre opere di rifacimento in varie zone ed alcuni aggiustamenti di carattere estetico per antichizzare superfici: «Nell'interno della Chiesa la questione più grossa è quella dei mosaici. La Commissione insieme ai membri di quella di sorveglianza sui lavori della Basilica, si è portata sopra apposito ponte fino a toccare i mosaici che sono stati rinnovati sulla volta così detta dell'Apocalisse. Strisciando col dito sulla loro superficie, meglio ancora bagnando un fazzoletto se ne cava il colore, grasso carico, ora nero, ora rosso, o verde, o turchino secondo le varie parti del mosaico. Le figure sono state disegnate non sui lucidi tratti accuratamente dai vecchi mosaici, ma con colori fatti alla meglio, a semplice contorno, senza chiaroscuro, senza colore. Alcune altre figure sono state rifatte sulla scorta di un piccolo bozzetto a colore tratto prima di demolire le vecchie. Il disegno, il chiaroscuro, il colore dei nuovi hanno un valore artistico assai meschino. Questi sono i fatti. La Commissione propone che il Governo, valendosi di queste dichiarazioni, studi se sia possibile dal punto di vista legale ottenere dagli esecutori un risarcimento dei danni; quello che è indispensabile però si è la rinnovazione dell'opera eseguita, perché essa segna una nota penosa in quell'importantissimo Monumento (veggasi per questo la Relazione della Commissione di sorveglianza alla quale si associa interamente la Commissione della Giunta di Belle Arti). Sarebbe bene che la Commissione locale proponesse in tal caso una terna per scegliere un artista capace di rifare i cartoni colorati delle figure principali e centrali, e delle altre figure rinnovate. Converrebbe che un valente e dotto pittore rivedesse questi cartoni affine di ritornare possibilmente quelle figure alla forma originaria deturpata dai ristauri. Il tutto poi dovrebb'essere approvato dalla Commissione Permanente di Belle Arti. Nella volta del Battistero si dovrebbe rifare una figura di Santo (San Basilio) malamente eseguita, riponendo la vecchia testa del Santo, ora esistente nei magazzini, e conducendo il chiaroscuro delle pieghe sulle braccia dell'altro Santo (S. Atanasio) collocato in un altro punto della volta e che ha col primo grandissima somiglianza di muovenza, di vesti, di colore. Così pure nello stesso Battistero converrà affumicare un poco il fondo bianco sfacciato degli ornamenti che si trovano a decorazione dell'arco trasversale di mezzo. Sono di mosaico di pietra. Così nella cappella Zeno si potrà dare una tinta dorata opaca, come fosse oro vecchio al fondo dell'altare fra l'arco e le alette. È questo il fondo sul quale si proiettano le tre statue grandi di bronzo. E per terminare, sui mosaici si potrà autorizzare la pulitura di una certa porzione del mosaico rappresentante il Paradiso e che trovasi sulla parete a sinistra poiché è stato per l'addietro guastato da una lavatura acidulata»[33].

[33] ACSDGABA, I vers., b. 611, relazione della Commissione permanente di belle arti, 21 dicembre 1882.

Il giudizio sulle procedure che si adottavano in passato nel campo del restauro dei mosaici è severissimo, sia per i ripristini totali, come nel caso dell'Apocalisse, che per piccoli completamenti o soltanto puliture, svolte con l'impiego di sostanze acide. Per questo si approva il tentativo di disciplinare la metodologia con un nuovo Regolamento presentato dalla locale Commissione di vigilanza, che viene lodata per il nuovo metodo proposto di prendere l'impronta dei vecchi mosaici da riprodurre con l'impiego di carta assorbente bagnata. Si fa divieto assoluto di utilizzare lo stucco romano, che a causa dell'olio di lino contenuto nel composto, ha sempre provocato l'annerimento delle tessere litiche e delle stesse connessure che a contatto con l'aria, nel tempo, tendevano a diventare scure. Per questo motivo a parere della Commissione permanente è da preferire una semplice malta di calce, anche se risultava essere meno resistente nel tempo: «Per ovviare poi a molti abusi ed inconvenienti nella lavorazione del mosaico, la suddetta Commissione di vigilanza propose e presentò uno speciale Regolamento che è ben fatto e ragionevole e proponiamo con leggere varianti per l'approvazione. Del resto il sistema attuale usato per la lavorazione del Musaico è buono assai; oltre ai lucidi accurati che danno il disegno, si rileva ancora impronta del musaico con un processo che riproduce la disposizione, la forma e il colore delle pietruzze. È però non è più possibile che si perdano come per lo passato, le tracce dell'antico. Siccome poi dalle molte esperienze fatte si è conosciuto che la lavorazione con lo stucco porta una alterazione molto significante nelle tinte del mosaico, così si trova opportuno di proporre che d'ora innanzi si adoperi soltanto e sempre la calce, con la quale non si avrà la grandissima tenacità di quello, ma sarà sempre però più che sufficiente allo scopo»[34].

Come aveva fatto Zorzi nelle sue *"Osservazioni"* anche la Commissione permanente condanna la ricostruzione totale del mosaico del pavimento della navata sinistra della Basilica, operata dalle maestranze della ditta appaltatrice, "Stabilimento Salviati" poi denominata Compagnia Venezia-Murano, nell'arco di una ventina di anni, sotto la direzione dell'architetto Meduna, che ne aveva sempre approvato l'esecuzione. Le critiche erano mosse principalmente alla superficie levigata e perfettamente livellata, che stonava col resto della pavimentazione che era ondulata e ruvida. Il nuovo mosaico del pavimento appariva come un battuto alla veneziana compatto e lucido per tutta la sua superfice. Scrive in proposito la Commissione: «Un'altra questione nell'interno della chiesa è quella del pavimento. Il pezzo comprendente tutta la navata laterale a sinistra, così come è non soddisfa punto; non che sia eseguito male, ma è troppo regolare, quasi troppo ben fatto; e poi quell'aria di modernità stona fortemente. È male sopprimere gli intervalli fra pietra e pietra; malissimo poi impomiciare tutto; la disposizione delle pie-

[34] *Ibidem*.

truzze non ricorda affatto il sistema vecchio come lo si vede nel rimanente della chiesa. Ma il pavimento ha bisogno di essere molto curato, perché certe mancanze, certi rappezzi, alcuni riempimenti disgustosi non si possono più tollerare. Sarebbe bene di piantare una modesta Scuola, come s'è fatto per i mosaici, cogli allievi della quale, ben diretti, si potesse aggiustare curare e provvedere con ogni diligenza ed intelligenza ai bisogni non solo di questo pavimento ma di altri consimili che si trovano in città e nelle sue isole, come a Murano ed a Torcello»[35].

Il ripristino in stile attraverso l'impiego di una copia viene indicato dalla Commissione per rimpiazzare un reliquario fortemente deteriorato imitandone un altro simile presente nella Basilica. Non traspare alcuno scrupolo in questa affermazione da parte dei componenti, che suggeriscono anche l'impiego di un materiale più duraturo ma nessun artificio per distinguere il nuovo inserto come opera moderna. Lo stesso giudizio esclusivamente estetico, superficiale e sommario, è espresso per la condanna dell'organo e dei confessionali, degli scranni e degli altri arredi in legno, che a parere del consesso di esperti, dovrebbero essere riproposti in «armonia» con il luogo, assumendo forme riconducibili allo stile "bisantino-gotico", come richiesto dall'architettura della Basilica: «Sempre nell'interno della chiesa, sarebbe bene di restaurare un reliquiario di marmo che trovasi innestato ad uno dei piloni del Presbiterio. Questo bel pezzo di decorazione archiacuta è stato eseguito in pietra tenera debolissima, così con l'andar del tempo, gli ornati le modanature andarono perduti. Ve n'ha invece nel pilone opposto un altro eguale di forma di pietra d'Istria che è più dura e tenace. Si può adunque rifare facilmente quello sulle tracce di questo che è della stessa forma e dimensione. Infine una raccomandazione riguardante il mobilio: le casse degli organi colossali e sgraziate schiacciano e impoveriscono le proporzioni del Presbiterio; inoltre sono di forme molto diverse da quelle che convengono alla Basilica. Ridotte a più modeste proporzioni, con forma più appropriata, faranno mostra migliore in questa parte dell'Edificio. Così dicasi degli Scanni, delle panche, dei confessionali che dovrebbero avere un'impronta più in armonia al luogo ove sono collocati»[36].

Un altro ripristino in stile viene suggerito per completare la decorazione esterna dell'abside centrale, costituita da una fascia con formelle triangolari di terra cotta, facilmente imitabili dalle altre preesistenti. Anche in questo caso senza alcun artificio per rendere i nuovi inserti distinguibili: «Venendo a parlare dell'esterno ricordiamo l'abside posteriore, una delle poche cose che conservino la figura e forma antica non essendo stata mai rivestita di marmi, di colonne o altre decorazioni. È di terracotta, decorata bellamente

[35] *Ibidem*.
[36] *Ibidem*.

con formelle triangolari come quelle di S. Fosca a Torcello, di S. Donato a Murano. E sarebbe anche in eccellente stato di conservazione se una fascia o cornice del 1° piano non fosse stata deturpata e rotta dall'addossamento di certe costruzioni che ora vennero tolte. Siccome di questa fascia decorata dalle formelle triangolari esiste una grande porzione, così sarà molto facile rifare la mancante ricostruendola dalla forma antica.

Per ottenere un sicuro mezzo di comunicazione esterno, importante per i bisogni della Basilica, si potrà permettere l'impianto di una leggerissima riga sottile di ferro, portata da radi sostegni pure di ferro per servire di parapetto nel passaggio da una parte all'altra dell'abside, sulla larga cornice sporgente dell'ordine inferiore»[37].

Sulla scorta della relazione riportata la Commissione Permanente elenca sinteticamente le determinazioni deliberate, in ventitré punti, che rappresentano il cronoprogramma dei lavori a cui si deve attenere la Commissione di Vigilanza che sovrintende alla realizzazione delle opere di restauro, partendo dall'esecuzione di rilievi architettonici per confrontare le trasformazioni e gli ampliamenti eseguiti nei precedenti lavori con quanto si intende proporre per completare le opere di restauro:

«1° Che si incarichi la Commissione di vigilanza di fare eseguire un disegno in grande scala della pianta del fianco meridionale con la pianta della testata del prospetto fino al nicchione che ora si restaura, segnando in questo disegno la iconografia di quella stessa parte dell'edifizio quale si trovava innanzi ai restauri compiuti in questi ultimi anni, al fine di mettere in evidenza gli spandimenti avvenuti.

2° Che la Commissione suddetta faccia inoltre eseguire il disegno di quella parte del prospetto che sta fra l'angolo sud ed il primo nicchione, mostrando nello stato antecedente al restauro e quello in cui ora si trova.

3° Che la Commissione stessa ricerchi le conseguenze che deriverebbero dal ritornare il fianco e la testata del prospetto nelle condizioni anteriori ai restauri, in quanto si riferisce alla conservazione delle parti da rinnovare, alla stabilità ed all'economia.

4° Di sostituire al recente rivestimento di verde di Polcevera quello di verde antico dietro le colonne di porfido della porta principale, rinforzando opportunamente le sottili lastre di questo marmo, esistenti nella Fabbriceria.

5° Che sia rimesso al suo posto com'era prima del restauro il retro altare della Cappella Zeno, servendosi del materiale esistente nella Chiesa di S. Basso. (Sospeso fino a che non si sia risposto ai n. 1. 2. e 3.)

6° Che siano continuati tutti i lavori di riparazione occorrenti ai tetti, alle cupole ed alle diverse murature per provvedere con cura alla conservazione del monumento.

[37] *Ibidem*.

7° Che sia restaurata e completata nella sua parte mancante costruendola esattamente conforme alla esistente, la cornice o fascia disposta a formelle triangolari di terra cotta dell'abside della chiesa.

8° Che sia permessa la collocazione di un leggiero regolo di ferro sostenuto da non spessi ritti pure di ferro per servire da parapetto al passaggio esterno, lungo la larga sporgenza della cornice del piano inferiore all'abside.

9° Di far valere presso la Ditta esecutrice dei lavori di musaico sulla volta dell'Apocalisse quei diritti che possono spettare al Governo dopo la pessima esecuzione di quel lavoro.

10° Che questi musaici siano rifatti, e che a tale intento la Commissione di sorveglianza ai lavori della Basilica, proponga al Ministero una terna per scegliere un'Artista capace di fare i cartoni colorati delle figure rinnovate, seguendo le antiche forme. Il tutto poi debba essere approvato dalla Commissione Permanente di Belle Arti.

11° Propone inoltre di rifare la figura di S. Basilio sulla volta del Battisterio, riponendo la vecchia testa del Santo, e conducendo il chiaro-oscuro delle pieghe sulle tracce dell'altro Santo (S. Atanasio) che si trova nella volta stessa.

12° Di fare affumicare il fondo bianco degli ornati del Battistero.

13° Che siano nella Cappella Zeno rimessi sulle parti e sulla volta i vecchi mosaici esistenti nei magazzini della Chiesa.

14° Che si copra di una tinta dorata opaca, come fosse oro vecchio, il fondo dell'altare della Cappella Zeno.

15° Che si pulisca quella porzione di mosaico rappresentante il Paradiso, che è stata guastata da lavature acidulate.

16° Che si adoperi sempre per fissare le pietruzze dei mosaici e le paste di vetro, la calce e non mai lo stucco ad olio.

17° Che sia messo in vigore il Regolamento proposto dalla Commissione di vigilanza della Basilica e approvato dalla Commissione Permanente di Belle Arti.

18° Riguardo al Pavimento propone di fare studiare dalla Commissione di Vigilanza la istituzione di una piccola officina di pochi operaî guidati da un abile capo, esclusivamente incaricato delle riparazioni e della conservazione del Pavimento.

19° Propone di fare eseguire tutti quei lavori occorrenti a rendere la Cripta inaccessibile all'acqua della Laguna.

20° Che sia tolta la illuminazione a gaz entro la Cripta stessa.

21° Che si rifaccia eguale all'altro esistente, il Reliquario che si trova addossato al Pilone sinistro del Presbiterio.

22° Che sia fatto uno studio per la rinnovazione delle casse degli organi per metterle in armonia alle riparazioni e forme della Chiesa.

23° Che sia studiato il modo per rimettere le ali dorate agli Angeli sull'alto dei timpani della facciata, quali si vedono nel dipinto di Gentile Bellini all'Accademia»[38].

Tutti i lavori indicati vengono eseguiti nel giro di pochi anni, in parte sotto la direzione del nuovo architetto della Basilica Pietro Saccardo, che sostituisce Meduna nel 1885. Solo per la facciata meridionale si ritarda l'esecuzione rispetto al tempo preventivato, arrivando così al giugno 1887, quando il Prefetto di Venezia ne dà entusiastica notizia al Ministero e "propone lodi pel Saccardo"[39].

Una parte consistente delle prescrizioni della Commissione Permanente di Belle Arti riguarda il restauro dei mosaici. Si sprona la Commissione di Vigilanza a promuovere le azioni necessarie per vantare i diritti dell'amministrazione contro la ditta esecutrice di cui nel corso delle visite si sono evidenziate realizzazioni palesemente fraudolente, come quelle riportate nella relazione generale in cui si riscontrava l'impiego di colorazioni ad olio soprammesse alle tessere, in pratica quelle azioni truffaldine comunemente chiamate "frodi di pennello". Gli specialisti della Commissione permanente suggeriscono anche vari accorgimenti per correggere errori o distonie cromatiche e, tra l'altro, anche la ricollocazione di brani di mosaici dismessi, sfuggiti alla distruzione (o al commercio sia estero che locale), che aveva raccolto l'assistente ai lavori Pellanda. Al sedicesimo punto viene ancora trattato il tanto discusso problema dell'impiego del legante per fissare i mosaici e si determina di vietare (ancora una volta) l'uso dello stucco ad olio, il cosiddetto "stucco romano", che era stato introdotto a Venezia nei primi anni del Settecento dal mosaicista romano Leopoldo Dal Pozzo.

A proposito del restauro dei mosaici la Commissione permanente suggerisce la necessità di operare con un controllo diretto della Fabbriceria con proprio personale operante in una "officina" interna, che prelude alla Scuola di mosaico che verrà istituita poco tempo dopo. È presa in esame anche la pulitura dei mosaici che in più occasioni era stata criticata per l'impiego di lavaggi troppo aggressivi.

Il ripristino in stile, seppure nella sua variante filologica, persiste nelle determinazioni della Commissione centrale e si delibera di riprodurre elementi decorativi organici ad una presunta simmetria o completamento del "carattere", come nel caso del reliquario del Presbiterio. Lo stesso si può affermare anche per le ali da aggiungere agli angeli della facciata, imitando quelle del dipinto di Gentile Bellini. La rigida legge dell'adeguamento stilistico coinvolge il mobilio inadatto e pure la forma degli organi che non è giudicata consona allo stile della Basilica.

[38] *Ibidem*.
[39] ACSDGABA, I vers., b. 611, lettera 12 giugno 1887.

È opportuno che si metta in risalto che il 21 luglio del 1882, quindi pochi mesi prima della visita della Commissione Permanente, il Ministero della pubblica istruzione ha varato e diramato il Decreto di legge e la Circolare *Sul restauro degli edifizi monumentali* di cui si tratterà nel prossimo capitolo. Si noterà che alcune delle disposizioni impartite dalla Commissione presieduta da Boito, sono in contrasto con le indicazioni ministeriali.

Un quesito di lavatura

La pulitura delle superfici decorate e particolarmente i mezzi con cui questa veniva effettuata, aveva in molte occasioni provocato dissensi e proteste. L'uso di mezzi meccanici atti a grattare e levigare o l'impiego di sostanze acide, si denunciava che avesse alterato la storicità dei monumenti con la cancellazione del «colorito pittoresco» o della «patina del tempo». In questa protesta, come si è detto, a proposito della Basilica di San Marco, si erano associati, tra gli altri Ruskin, Zorzi, la S.P.A.B. e la stessa Commissione Permanente (o forse è meglio dire, alcuni dei componenti).

Alla vicenda delle puliture Camillo Boito dedica il capitolo *Un quesito di lavatura* del suo libro *Questioni pratiche di Belle Arti*, esponendo una sua personale esperienza in merito[40].L'episodio di cui racconta Boito deve essersi verificato alcuni mesi dopo l'ispezione della Commissione Permanente e probabilmente tra la fine del 1884 e i primi mesi del 1885.

Dopo un'introduzione in cui si descrivono le varietà e l'origine orientale dei marmi impiegati per la decorazione della Basilica («i loro nomi risuonano con grazia sonora: basalti, porfidi, agate, diaspri, marmo lunense, lesbio, pario, pentelico, tirio»[41]), Boito illustra quanto accadeva proprio nei giorni della sua presenza a Venezia e le sue sperimentazioni. Della Basilica egli scrive: «Insomma, me ne occuperò da lavandaio, riducendomi alla seguente minima questioncella: *Se i marmi nell'interno della Basilica di San Marco si debbano lavare*».

Ancora riferisce di aver appreso dai giornali, a Milano, dell'ulteriore polemica scoppiata intorno alla pulitura dei marmi e dei mosaici della Basilica di San Marco. L'essenza del problema stava, a suo parere, non tanto nella pulitura in sé, ma nei metodi impiegati per ottenerla. Le esperienze passate, come si è argomentato, erano state in alcuni casi disastrose per l'impiego di sostanze aggressive (potassa, acido cloridrico, nitrico o solforico) che avevano cancellato le varie tonalità di colore e uniformato le superfici marmoree e

[40] BOITO C., *Un quesito di lavatura*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, pp. 89-113.

[41] Ivi, p. 93.

dei mosaici, che apparivano biancastre e chiazzate. Per non parlare dei tentativi di lucidatura adoperando la pietra pomice ed altri abrasivi. Boito però non affronta il problema della pulitura cercando di distinguere i metodi leciti dagli altri da evitare, ma soltanto se si debba pulire o meno. Come se i metodi adottati per le puliture non potessero essere che blandi, come l'acqua del rubinetto che egli dichiara di avere impiegato in alcune prove condotte personalmente. I suoi virtuali antagonisti sono, a suo dire, i conservatori oltranzisti che non avrebbero voluto che si togliesse la sporcizia dalle superfici. Ma tutti ormai sappiamo che non è perfettamente questa la posizione dei conservatori, sia stranieri che italiani, che non si opponevano alla pulizia ma ai metodi sbrigativi con cui questa veniva compiuta, senza alcun riguardo per le superfici e senza controllo sui risultati. Proprio ai conservatori, insistendo sull'equivoco, Boito rivolge una canzonatura: «Qualcuno dei conservatori, nemico dei lavacri, scende, per dire il vero, ad una concessione, parlando all'incirca nella seguente maniera: Allorché l'affumicatura diventi così grumosa da rubare affatto la vista dei marmi, che le stanno sotto, come nel pilone del presbiterio ed in molti altri luoghi, laviamo pure, in nome del cielo; ma, finché ciò non avvenga, si rispetti con devotissimo scrupolo codesta caligine, la quale mette la Basilica in un ambiente di sì alto mistero, la solleva in un cielo di sì soave poesia, e garba tanto ai pittori.

Si dovrebbe dunque nettare di qua e non nettare di là? Chi sarà giudice del momento in cui convenga adoperare strofinaccio o la spugna? O non sarebbe lo stesso come andare intorno per la chiesa con un pentolino di colore, velando i marmi lì dove il velare, come gli artisti dicono, *fa bene?*»[42].

Boito scrive di aver incontrato per caso uno dei membri della Commissione di Vigilanza sui lavori di restauro della Basilica, ma senza fare il suo nome lo indica come «uno de' migliori architetti d'Italia». Deve essersi trattato di Federico Berchet a quel tempo anche membro della Commissione Conservatrice di antichità e belle Arti e delegato ministeriale per la definizione del catalogo dei monumenti nazionali presenti nella regione veneta. Il componente della Commissione Conservatrice interrogato, dichiara che, prima della sospensione dei lavori a causa delle proteste, si era proceduto al lavaggio delle superfici marmoree solamente col l'uso di panni bagnati con «dell'acqua fresca, pura, purissima, almeno quanto ce la dà l'acquedotto»[43]. L'unico errore che ha generato equivoci era stato quello di non aver asciugato le lastre di marmo dopo il lavaggio.

Dopo le rassicurazioni Boito descrive i suoi esperimenti di pulitura condotti personalmente con l'uso di pezzuole inumidite con acqua, che rafforzano la sua tesi che i marmi di San Marco erano ricoperti di semplice sporcizia,

[42] Ivi, p. 109.
[43] Ivi, p. 99.

facilmente rimovibile. Per rafforzare questa opinione riporta un brano della lettera ricevuta dal professore Brizio, un chimico veneziano, che conclama che i marmi erano rivestiti da una «meschina corazza di polvere»[44].

Il saggio di Boito si conclude con tono di scherno ancora nei confronti dei «conservatori» alimentando l'equivoco e l'ambiguità nella confusione tra sporcizia e patina, argomento che già era stato ben sviscerato: «…a noi, per lavarci, occorre il sapone; per lavare i Marmi di San Marco basta acqua schietta.

Riepiloghiamo, com'è costume dei pedanti, i principali punti dell'argomentazione.

1° Il sudiciume è tutto superficiale, ed affatto estrinseco al marmo su cui si deposita.

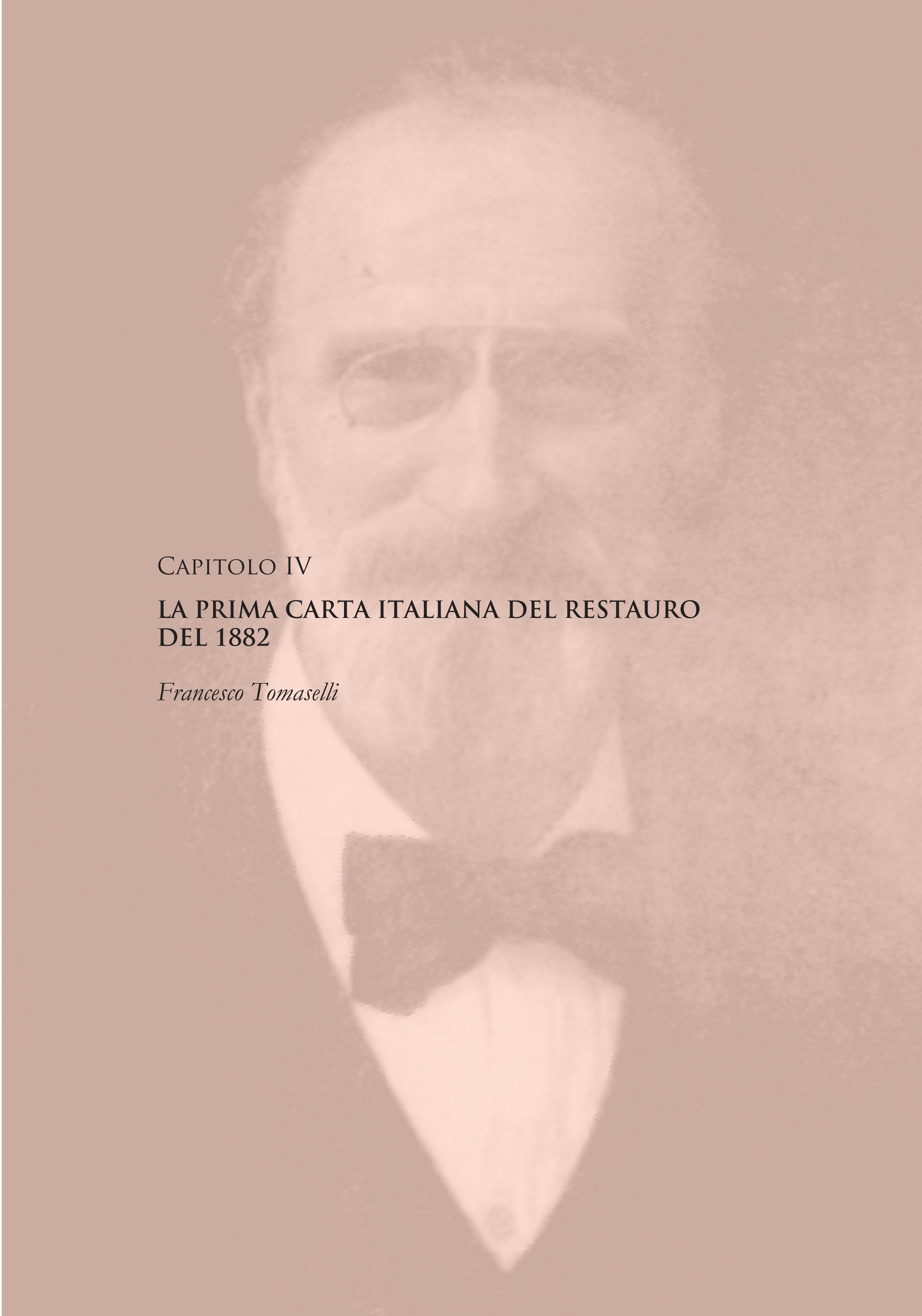
2° Il marmo, dopo lavato e asciugato, serba la sua lucentezza e mostra una tinta generale bellissima, datagli dal tempo, incomparabilmente più carica di quella che aveva in origine, ed in perfetto accordo con l'intonazione dei musaici.

3° Il sudiciume dunque svisa o nasconde la vera *tinta del tempo.*

4° ed ultimo: Chi vuole la *tinta del tempo* deve necessariamente lavare»[45].

[44] Ivi, p. 109. Acquisizioni più recenti sulla composizione della sporcizia che si deposita sulle superfici, ci fanno supporre che potessero trovarsi insieme alla fuliggine e alla polvere anche sostanze più compatte e resistenti come gli ossalati, che non è possibile rimuovere col semplice strofinamento di panni bagnati in acqua.

[45] Ivi, p. 113.



Capitolo IV

LA PRIMA CARTA ITALIANA DEL RESTAURO DEL 1882

Francesco Tomaselli

La lenta crisi del ripristino in stile

Dopo l'unificazione, il nuovo Stato italiano affronta un fortissimo impegno per realizzare le strutture di coordinamento nei vari settori della macchina burocratica ed anche il servizio di tutela dei monumenti viene riorganizzato. Questo dipendeva dal Ministero della pubblica istruzione e in particolare, dalla Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno, affidata, dal 1875, a Giuseppe Fiorelli. Gli organismi centrali del Ministero si appoggiavano alla rete delle Commissioni provinciali sotto il controllo dei vari Prefetti, che assicuravano una strutturazione burocratica efficiente. Lo Stato assumeva la piena responsabilità della conservazione del patrimonio storico ed artistico con i suoi più alti funzionari governativi e gli intellettuali più accreditati diffusi nelle provincie del regno. Mancavano però i riferimenti culturali che avrebbero dovuto indirizzare il comportamento delle Commissioni presenti in tutto il territorio. È evidente la discrepanza riscontrabile nel comportamento dei vari consessi nel determinare le disposizioni da impartire nei restauri da svolgere. Non va sottovalutato anche un generale atteggiamento benevolo verso il ripristino in stile che appariva il mezzo più efficace per far rivivere, insieme ai monumenti da restaurare anche i fasti e l'orgoglio civico dei tempi passati. Spesso, come si può constatare, l'atteggiamento "patriottico" ha ecceduto in maniera smisurata provocando perplessità e disapprovazioni, a cui aderivano, come abbiamo sottolineato, espressioni di varie estrazioni culturali.

Le proteste per i cattivi restauri nella Basilica di San Marco e di altri monumenti di Venezia non sono episodi isolati, ma rappresentano il culmine di una situazione resa ormai insostenibile, principalmente per il coinvolgimento di molti intellettuali stranieri. Tra le altre polemiche sollevate a proposito dei restauri contestati, vale la pena ricordare quella di Palermo, condotta con determinazione e costanza da un gruppo di intellettuali, attraverso la stampa locale. Si disapprovavano i restauri condotti dall'architetto Giuseppe Patricolo, che operava la liberazione e il ripristino delle architetture di epoca normanna. Gli si contestava di portare a compimento opere che potevano considerarsi non di restauro, ma di completa ricostruzione di modelli al vero di sua nuova concezione. Le prime contestazioni hanno inizio dalle pagine del periodico *Nuove Effemeridi Siciliane*, che riportava alcune critiche che il letterato Ernest Renan aveva scritto in un resoconto del suo viaggio in Sicilia, pubblicato nel 1875. Si doleva lo scrittore francese della quantità esagerata di demolizioni eseguite a danno delle decorazioni barocche, che, a suo giudizio, pure rappresentavano un periodo importante della storia della chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio detta la Martorana. Le argomentazioni di Renan sono anticipatrici di concetti intorno al valore delle stratificazioni, anche barocche, che si affermeranno dopo moti anni: «Il barocco è espressi-

vo a suo modo. Che altro è la storia se non la più ironica e la più incongrua associazione di idee? Ogni cosa ha il suo prezzo come memoria. Un monumento deve essere accettato come il passato ce lo lega; per quanto è possibile bisogna impedirne la distruzione, ecco tutto… Se togliendo quei balocchi della Martorana si potesse sperare di trovare parti antiche ricoperte, sarei pure io d'avviso che fossero tolti; ma la sparizione di quei balocchi non ci renderebbe un atomo di ciò ch'è perduto. Lasciate dunque tal quale quel monumento. Eppoi il gusto cambia sì spesso! Chi può vantarsi di fissarlo? Il secolo XVII dava addosso al medioevo senza immaginare che un giorno quell'arte barbara, scorretta, selvaggia avrebbe avuto il suo pregio. Si distrugge ora il secolo XVII come scipito e senza carattere. Chi sa qual sarà il gusto dello avvenire, e se il secolo XIX non sarà trattato alla sua volta da vandalo? Non c'è che un modo sicuro per non aver questa qualifica, quello cioè di non distruggere e di lasciar i monumenti del passato nel loro stato attuale. L'Italia coi suoi contrasti eloquenti o bizzarri, ci sembra così bella, tal quale è, che non senza timore vediamo portare la mano su una parte qualunque di quegli ornamenti meravigliosi anche nelle parti cattive, anche nel barocco»[1]. A questa critica si aggiungevano le altre per i cantieri palermitani di San Francesco di Assisi, San Cataldo, San Giovanni degli Eremiti e Santo Spirito a Palermo e del chiostro della Cattedrale di Monreale, condotte dal gruppo della redazione del periodico, composto da Vincenzo Di Giovanni (1832-1903), Giuseppe Pitré (1841-1916) e Salvatore Salomone Marino (1847-1916).

Nel periodo preso in esame il restauro non aveva ancora avuto una codificazione e in questo campo si portava avanti un rapporto empirico, legato all'esperienza e alla sensibilità di ogni singolo architetto, chiamato a disimpegnare il delicato compito di progettare e dirigere gli interventi. I riferimenti culturali e metodologici erano ancora quelli che si erano formati a partire dal XVII secolo. Nel 1681, Filippo Baldinucci, nel suo *Vocabolario toscano dell'arte del Disegno*, aveva affermato che «Reparare. Restaurare», «Reparazione e Ristaurare» significavano «rifare a una cosa le parti guaste, e quelle che mancano per vecchiezza, o per altro accidente simile; il che diremo anche, ma in modo basso, rabberciare, rinnovare»[2].

Il termine «*Restauratio*» utilizzato dall'architetto Napoli nella sua opera *Utriusque Architecturae Compendium* del 1688[3], ha la stessa genesi del ver-

[1] RENAN E., *Venti giorni in Sicilia*, Palermo 1876, il brano è riportato in *Nuove Effemeridi Siciliane*, v. II, s. III, 1876, pp. 334-335.

[2] BALDINUCCI F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*…, Firenze, 1681, voce *restaurare*, p. 134.

[3] La traduzione e la pubblicazione del trattato sono state curate da SCADUTO R., *Tommaso Maria Napoli, Utriusque Architecturae Compendium Roma 1688. Breve trattato sulle fabbri-*

bo «Restaurare» utilizzato da Baldinucci, nel suo *Vocabolario toscano*. Entrambe le parole derivano dalla lingua latina[4] e hanno significato completamente diverso rispetto a quello attribuito a cominciare dalla fine del Settecento in Europa. La definizione di restauro utilizzata da Baldinucci è molto generica: «rifare a una cosa le parti guaste» o quelle parti non più esistenti per il passare del tempo o per altri tipi di eventi, e si può adattare a qualsiasi manufatto prodotto dall'uomo, dalla scultura alla pittura e alla stessa architettura. Invece la definizione di restauro richiamata dal frate Napoli è un'attività specificatamente rivolta agli «edifici antichi». Gli stessi, mediante la riparazione delle «parti pericolanti», la ricostruzione delle «parti cadute», possono ritornare alla loro «condizione originaria» e riassumere quindi un «aspetto più conveniente e più bello».

Le due definizioni, com'è logico, escludono la conservazione dell'architettura storica così come la intendiamo noi oggi, eppure, soprattutto nell'esplicitazione dell'architetto Napoli si possono ritrovare prassi che purtroppo, anche nei nostri tempi, hanno notevole attualità. Infatti, il riportare l'edificio da restaurare alla presunta condizione originaria, così come piegarlo alle esigenze contemporanee, senza tralasciare "abbellimenti", e quindi intervenire sull'immagine dello stesso, allo scopo di migliorarne l'aspetto, secondo un arbitrario gusto, è la pratica, in molti esempi, ancora oggi applicata.

Nella trattatistica più antica, come ad esempio nell'opera di Vitruvio, l'espressione restauro non è contemplata. Non si tratta di una dimenticanza, l'assenza è piuttosto da attribuire ad un concetto della storia completamente diverso da quello attuale e quindi anche a quello di testimonianza. Non esisteva, come ha scritto Roberto Pane, «il restauro come esigenza culturale»[5] o dovere morale e, di conseguenza, nelle opere da svolgere su edifici preesistenti non entrava in gioco il concetto di tramandare a coloro che verranno dopo di noi, il valore di autenticità ed il rispetto per la stessa, come dote preziosa e insostituibile. Nella prima metà dell'Ottocento prevale il concetto del monumento come modello da cui trarre ispirazione per progettare nuove

che civili e militari e la conservazione delle architetture del frate domenicano Tommaso Maria Napoli, Roma, 2013.

[4] Sul significato della parola restauro presso i romani, ad esempio, cfr. LA MONICA G., *Ideologie e prassi del restauro*, Palermo, 1974. «*Instaurare, reficere, renovare*: presso i Romani (notava Viollet-le-Duc) tali termini non significavano "restaurare", ma *rétablir, refaire à neuf*, non esprimevano un concetto diverso da quello o di una riparazione di semplice sostegno o di un rifacimento completo […]. I Romani restituivano, non restauravano», p. XXII.

[5] PANE R., *Il restauro come esigenza culturale*, in "Restauro", nn. 21-22, 1975.

architetture o completamenti, e non è ancora assimilata l'idea di monumento come documento e testimonianza[6].

Nell'ambito delle opere pittoriche il restauro vanta una più antica tradizione prettamente artigianale con un mestiere costellato di ricette segrete che si apprendevano nelle botteghe dei pittori[7]. I completamenti e le ridipinture erano le pratiche più consuete come ci testimonia Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), dal 1875 ispettore artistico per la pittura e la scultura in seno al Provveditorato artistico del Ministero della pubblica istruzione: «Dove negli affreschi fosse in alcuna parte caduto colla pittura anche l'intonaco, è necessario turare con molta diligenza quei vuoti con cemento o stucco. Sopra quel nuovo intonaco si può dipingere ciò che manca, cercando d'imitare il carattere dell'antico dipinto; ma si faccia bene attenzione di non oltrepassare mai il confine determinato dal contorno del nuovo intonaco colla antica pittura. Che il restauro a colori della parte aggiunta riesca bene in armonia coll'antica pittura, certo giova, ma importa molto più che si conservi questa nella sua originalità»[8].

Si riscontra, in embrione, nel Regolamento del 1821 che accompagnava l'Editto Pacca, un certo scrupolo nel non compromettere con opere improprie le parti ben conservate delle opere d'arte, nella consapevolezza del pericolo di eseguire restauri non necessari o inconsulti: «si vieta di avvicinare la mano alli monumenti, o per restaurarli o per ritoccarli, prima che siano stati riconosciuti nello stato vergine dalla Commissione. Questi ritocchi, o inopportuni restauri, non accrescono giammai alle cose il minimo pregio, anzi alterandone l'antichità ne diminuiscono il prezzo reale non poco»[9].

Nel caso specifico dell'architettura le prime definizioni di restauro sono riconducibili unicamente ad opere da svolgere su beni con esclusivo valore venale per assicurarne la necessaria utilizzazione e il conseguente valore patrimoniale. Si ricorda in proposito la descrizione data da Leon Battista Alberti nel 1485 nella quale l'architetto enumera le possibili cause dei danni che possono affliggere le fabbriche (errori di progettazione, incendi, saette, terremoti, inondazioni e il trascorrere del tempo), concludendo che non sempre si possono trovare rimedi adeguati e quando ci si dovesse trovare in situazioni particolarmente difficili e compromesse, è più conveniente demolire

[6] L'argomento è sviluppato, tra gli altri, in CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, 1997; SETTE M. P. *Il restauro in architettura*, Torino, 2001.

[7] Cfr. HACKERT P., *Lettera a sua Eccellenza il sig. Cavaliere William Hamilton… sull'uso della vernice nelle pitture*, Napoli, 1788.

[8] CAVALCASELLE G. B., *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di belle arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico, al signor ministro della pubblica istruzione*, Roma, 1863.

[9] Regolamento dell'editto del cardinale Bartolomeo Pacca sulla tutela del patrimonio artistico dello Stato Pontificio, pubblicato nel 1821.

i vecchi edifici per costruirne di nuovi ed efficienti: «Adunque i difetti de li edifici e pubblici, e privati, alcuni sono nati dall'architettore, e alcuni vi sono stati portati d'altronde… Ma non tutti i difetti che procedono d'altronde sono però inemendabili, né anche i difetti che nascono da lo architettore, sono però tutti atti a potersi emendare; conciosiachè le cose guaste totalmente e depravate per ogni conto, non si possono emendare. Quelle ancora che stanno di maniera che non si possono migliorare, se non si rivoltano sossopra tutte le linee, esse certo non si rimediano; ma più presto si rovinano per farvene di nuovo de le altre»[10].

Nelle definizioni di restauro sono assenti i riferimenti a valori documentali di cui è portatrice l'architettura del passato e il restauratore è visto come un artista che deve impersonare le qualità e il gusto dell'originario progettista, per riplasmare l'edificio secondo una nuova composizione coerente con lo stile originario. Questa posizione culturale è riscontrabile nella definizione di restauro che elabora Viollet-le-Duc. L'architetto francese scrive: «La parola e la cosa sono moderne. Restaurare un edificio non è mantenerlo, ripararlo o rifarlo, è ristabilirlo in uno stato completo che potrebbe non essere mai esistito… Ogni edificio ed ogni parte di edificio devono essere restaurati nello stile loro dovuto, non solamente dal punto di vista formale, ma anche dal punto di vista strutturale… Ma se si tratta di ricostruire a nuovo parti di monumenti di cui non resti nessuna traccia, sia per necessità costruttive, sia per completare un'opera mutila, è allora che l'architetto incaricato del restauro deve ben compenetrarsi dello stile proprio del monumento che gli viene affidato… Ma in queste circostanze abituali si deve appunto esercitare la sagacia dell'architetto»[11].

Il primo ad utilizzare, nell'ambito del restauro, il termine «monumento» (ma non ancora nel senso maturo che oggi gli si attribuisce), è Quatremère de Quinzy nel suo *Dizionario storico di architettura*. Secondo Quatremère «Si usa più frequentemente questa espressione a proposito della scultura che nei riguardi dell'architettura, sempre meno utilizzato, non nel senso puramente meccanico, ma nel suo rapporto con l'integrazione di opere e di monumenti antichi degradati dal tempo o da accidenti di ogni genere ai quali sono esposti»[12].

Un cambiamento di tendenza comincerà a fare breccia nelle coscienze col riconoscimento della coincidenza monumento-documento, avvertito ancora da pochi intellettuali, come Victor Hugo (1802-1885), che nel 1832 manife-

[10] ALBERTI L. B., *De re edificatoria*, Firenze, 1485 (prima edizione); la citazione è riportata da *Della Architettura* (trad. di BARTOLI C.), Milano, 1833, pp. 341-342.

[11] VIOLLET-LE-DUC E. E., voce *restauration* in *Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise du XI au XVI siècle,* Paris 1854-1868, vol. VIII, p. 14-34.

[12] QUATREMÈRE DE QUINCY A. C., *Dictionnaire istorique d'architecture*, Paris, t. II, p. 375, (la traduzione è dello scrivente).

sta il suo profondo dissenso per il prolungarsi degli effetti iconoclastici della rivoluzione francese, insieme al restauro di ripristino considerato, per i suoi effetti, volgare e vandalico: «Il vandalismo cresce e prospera sotto i nostri occhi. Il vandalismo è architetto… il vandalismo è festeggiato, applaudito, incoraggiato, ammirato, accarezzato, protetto, consultato, sovvenzionato… Il vandalismo è imprenditore di lavori per conto del governo. Si è istallato in modo sornione nel bilancio e lo rosicchia silenzioso, come il topo con il suo formaggio. E certo, guadagna bene il suo denaro. Tutti i giorni demolisce qualche cosa del poco che ci resta in questa stupenda vecchia Parigi. Io che cosa so? Il vandalismo ha imbiancato Notre Dame, il vandalismo ha ritoccato le torri del Palazzo di Giustizia, il vandalismo ha rasato Saint Magloire, il vandalismo ha distrutto il chiostro dei Giacobini, il vandalismo ha amputato due guglie su tre a Saint Germains des Prés»[13]. Per questo Hugo leva il suo grido d'allarme, seguito subito dopo da quello di Montalembert (1810-1870)[14].

Con l'avvento del re di Francia Filippo I d'Orleans nel 1830 si dava inizio, pochi giorni dopo la sua incoronazione, al sistema di tutela, ad imitazione di quello borbonico già attivo in Sicilia, con l'istituzione della carica di ispettore dei monumenti, prima attribuita a Ludovic Vitet (1802-1873) e dal 1834 a Prosper Mérimée (1803-1870)[15].

[13] HUGO V., *Guerre aux démolisseurs*, "Revue des deux mondes", t. V, 1832, p. 237 (la traduzione è dello scrivente). In quello che denunciava Hugo si può notare qualche vaga somiglianza con quello che a proposito dei restauri, di quando in quando, avviene ai nostri giorni in Italia.

[14] MONTALEMBERT, *Lettre sur le vandalisme en France*, "Revue des deux mondes", t. I, 1833, pp. 32-47, ed un altro scritto dal titolo *Du vandalisme e du catholicisme dans l'art*, Paris 1839. Sull'argomento cfr. CARBONARA G., *Avvicinamento*…, op. cit., pp. 101-139; FIENGO G., *La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo*, in «Restauro», a. II, n. 5, 1973, pp. 5-76.

[15] Il sistema di tutela introdotto in Francia nel 1830 è una riedizione semplificata di quello messo in pratica in Sicilia a partire dal 1778, quando il re Ferdinando IV di Borbone nominava i principi di Biscari e di Torremuzza regi custodi col compito di redigere il catalogo dei monumenti, descrivendo lo stato di conservazione e indicando le somme di denaro che ritenevano necessarie per la loro conservazione. Nel 1779 oltre a destinare un finanziamento annuo per le richieste avanzate per i lavori, si affiancavano ai regi custodi l'architetto Carlo Chenchi, il pittore Luigi Maier e il capomastro Domenico Russo, col compito di eseguire rilievi ed elaborare progetti ed eseguire i restauri. Luigi Filippo duca d'Orleans era il genero del re Ferdinando, avendone sposato la figlia Maria Amelia principessa delle Due Sicilie nel 1809, ed ha vissuto a Palermo per otto anni, potendo apprezzare l'organizzazione del servizio per la conservazione dei monumenti, che rappresentava, in assoluto, il primo sistema di tutela attiva messo in pratica da uno stato europeo. Sull'argomento si consulti TOMASELLI F. *L'istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia e i restauri del tempio di Segesta tra il 1778 e il 1865*, in "Storia Architettura", VIII, 1985 e TOMASELLI F. *Il viaggio di Goethe tra idillio, classicità e mostruosità nella Sicilia della fine del Settecento*, in "Storia Architettura", IX, 1986; TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti e interpreti dei restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, 1994.

In Gran Bretagna, quasi parallelamente, si sviluppava un movimento culturale che inquadrava il restauro come tema etico e si opponeva alle massicce operazioni di completamento che avevano come effetto il totale rinnovamento degli antichi edifici e la distruzione di ogni traccia di autenticità[16]. In Italia si aprirà un dibattito concreto proprio in seguito alle proteste internazionali promosse da John Ruskin e coordinate dal 1879 dalla *S.P.A.B.*, per fermare le opere di liberazione e ripristino dirette dall'architetto Meduna nella Basilica di San Marco.

In sintesi estrema il restauro architettonico era concepito come azione di liberazione delle fabbriche da ogni contributo successivo alla sua originaria ideazione e il completamento delle parti mancanti, crollate o demolite a bella posta, secondo lo stile necessario, derivato da quello della primitiva costruzione. Questo era il metodo (ma anche quello di maggior successo) cosiddetto alla francese, per la sua diretta discendenza dalle riflessioni di Viollet-le-Duc.

La situazione culturale che caratterizzava il restauro nell'Italia di quel periodo è ben sintetizzata in una relazione dell'ingegnere Francesco Bongioannini, ispettore dell'architettura della Direzione generale di antichità e belle arti, del Ministero della pubblica istruzione. Accompagnando una sua relazione su un'ispezione condotta in alcuni cantieri di restauro in Sicilia, Bongioannini, criticando il sistema di tutela dei monumenti che si voleva superare con la nuova legge del 1882, nell'ottobre del 1884 scriveva, «Purtroppo siamo passati per un primo periodo di restauri, nel quale si lasciava distruggere facilmente l'antico per rifare a capriccio; e ne sono testimoni la Basilica di San Marco a Venezia, e le Basiliche di San Paolo sulla via Ostiense, e di Santa Maria in Trastevere in Roma. Siamo passati per un secondo periodo in cui si lasciava togliere facilmente l'antico per sostituire alle antiche nuove opere che le riproducono più o meno esattamente; del quale secondo periodo è testimonio quella stessa chiesa della Spina in Pisa… Ma ora fortunatamente siamo in un periodo nuovo in cui si cerca di non lasciare distruggere, né togliere più nulla di antico. E il Ministro sta disponendo che si facciano studi per la conservazione dei materiali corrosi che compongono i monumenti, allo scopo di potere arrivare al punto di mantenere in opera e garantire per secoli le antiche pietre anche corrose; giacché garantendo dallo sfacelo queste vecchie pietre potremo, per così dire, imbalsamare i nostri ruderi, impediremo la ulteriore degradazione dei nostri monumenti, e ne assicureremo la migliore possibile conservazione»[17].

[16] Sull'argomento si veda *infra* il capitolo V di VENTIMIGLIA G. M., *Il ruolo della cultura inglese nella definizione del restauro come disciplina*.

[17] ACSDGABA, II vers., b. 239, lettera riservata, 13 ottobre 1884.

L'esigenza di una legge di tutela del patrimonio storico e artistico

Nell'organizzazione della struttura di tutela del patrimonio storico e artistico del nuovo Stato unitario italiano, anche con l'alternarsi di vari governi di breve durata, si lavorava alacremente per mettere a punto un organismo centrale ed emanazioni periferiche per il coordinamento della vigilanza su tutto il territorio nazionale. Si era ereditato, e confermato temporaneamente, un sistema disomogeneo preesistente negli stati preunitari, che annoverava vari organismi con differenti finalità e diversi regolamenti per il funzionamento[18]. Un vero processo di normalizzazione, come si è già detto, ha inizio solo dal 1875 con la creazione della Direzione Centrale degli Scavi e Musei del Regno[19], che viene affidata a Giuseppe Fiorelli, e l'istituzione delle Commissioni Conservatrici dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità, in ogni provincia italiana, presiedute dai prefetti. Il fulcro del servizio di tutela era rappresentato dalla Direzione Generale, che si avvaleva anche del contributo della Giunta di Archeologia e Belle Arti, in seno al Consiglio Superiore della pubblica istruzione[20]. Alla Giunta era demandato il compito di fornire indirizzi culturali, sia per la conduzione degli scavi archeologici che per i restauri dei monumenti, validi per l'intero territorio italiano. Si avvertiva però la mancanza di riferimenti stabili da fornire agli operatori dei vari livelli, per uniformare la produttività e il controllo della tutela in tutto il Paese. Si riteneva che un'omogeneità di vedute potesse raggiungersi attraverso il varo di una legge generale che raggruppasse tutte le necessità. Si sentiva da tempo il bisogno di una regolamentazione che definisse le finalità del restauro e

[18] Dopo il 1860 in Campania era operante la Soprintendenza agli scavi e alle antichità a Napoli; ad Ancona aveva sede la Commissione per la conservazione dei monumenti storici e letterari e degli oggetti d'arte e di antichità e di belle arti delle Marche; a Perugia operava la Commissione artistica dell'Umbria; a Modena era attiva la Deputazione artistica per la conservazione dei lavori pregevoli di belle arti nelle province dell'Emilia; per la Valle d'Aosta la Giunta di antichità di Aosta. Nel resto del territorio nazionale si erano formate spontaneamente alcune associazioni municipali di appassionati antiquari che in seguito erano state riconosciute dallo Stato.

[19] Istituita con R. D. 28 marzo 1875 n. 244O e disciplinata con D. M. 4 luglio 1875. Successivamente prenderà le denominazione Direzione Generale di Antichità e Belle Arti.

[20] La Giunta era composta da due distinte sezioni presiedute dal ministro: quella archeologica era composta da Michele Amari, con la carica di vice-presidente, Giovanni Gozzadini, Giulio Minervini, Giancarlo Conestabile, Carlo Strozzi, Carlo Baudi di Vesme, Giuseppe Ponzi; quella di belle arti era composta da Michele Coppino con la carica di vice-presidente, Giovanni Morelli, Pietro Selvatico, Luigi Amici, Cesare Mariani, Enrico Alvino, Antonio Ciseri. Della Giunta facevano parte, come membri di diritto, anche Giuseppe Fiorelli nella qualità di Direttore Centrale degli Scavi, e Giulio Rezasco, Direttore del Provveditorato Artistico. La Giunta è stata istituita con R. D. 28 marzo 1875 n. 2419 in sostituzione di un precedente organo denominato Consiglio centrale di archeologia e belle arti.

le modalità della sua conduzione. Mancava, come diremmo oggi, un regolamento unico generale, o meglio una Carta del restauro.

Tra i primi ad avvertire la necessità di una stabile regolamentazione si segnala Giovanni Battista Cavalcaselle che, incaricato dal Ministero di iniziare la catalogazione dei beni artistici di proprietà ecclesiastica nelle Marche e nell'Umbria, nel 1863 dava alle stampe un saggio nel quale esplicitava la necessità di una legge di tutela, denunciando il commercio delle opere d'arte, che potevano essere trasferite fuori dai confini nazionali senza alcun controllo da parte dello Stato, e per questo faceva appello perché si istituisse uno stretto controllo e il diritto di prelazione[21]. Raccogliendo le istanze di Cavalcaselle, tentava di porre le basi per il varo di una legge Michele Amari (1806-1889), ministro della pubblica istruzione in due diversi governi dal dicembre del 1862 a settembre del 1864, ma il suo tentativo non andava in porto e riusciva soltanto a fare approvare un regolamento per il funzionamento della Commissione di Antichità e Belle Arti, allora operante in Sicilia, nel quale, ma solo in piccola quantità, confluivano i provvedimenti che si sarebbe voluto proporre per l'intero territorio nazionale[22].

Un serio progetto di tutela avrebbe sicuramente inciso su radicati concetti di proprietà privata e i tempi non erano ancora maturi per interventi orientati in tal senso, considerando la tendenza politica del Parlamento. Anche il compito della Commissione speciale per la legge di conservazione degli oggetti d'arte e di antichità, istituita dal ministro Giuseppe Natoli (1815-1867) nel gennaio del 1865, era destinato a fallire. La Commissione composta da Aurelio Gotti, Gaetano Milanesi e Marco Tabarrini e presieduta da Giuseppe Fiorelli, riordinava e valutava le precedenti esperienze di quanti avevano lavorato al progetto per la tutela e presentava, nel giugno del 1867, insieme al disegno di legge, una propria relazione per il chiarimento delle finalità e dei mezzi per raggiungere i risultati auspicati.

Per sormontare l'ostacolo più difficile rappresentato dalle temute limitazioni della proprietà privata, nella relazione si argomentava che «la legge proposta se potesse sembrare esorbitante in altri casi pei diritti che attribuisce allo Stato, non è tale in Italia, ove la conservazione del patrimonio artistico, non solo è conservazione di una delle principali glorie nazionali, ma ben anche tutela d'un gran interesse economico. Presso le altre nazioni, i monumenti delle arti vanno raccolti e custoditi nei Musei e nelle Pinacoteche pubbliche, ove non hanno a temere altro che la cura troppo assidua di sconsigliati conservatori: ma in Italia ogni piazza, ogni via, ogni chiesa, ogni

[21] CAVALCASELLE G. B., *Sulla conservazione dei Monumenti e oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei comuni italiani", Torino, 1863.

[22] ACSDGABA, I vers., b. 501, Regio decreto 3 maggio 1863 n. 722 che approva il Regolamento della Commissione di antichità e belle arti della Sicilia,.

convento, ogni casa privata ha memoria d'arte che vogliono essere difese dalle ingiurie del tempo e dalla venale cupidità degli uomini»[23].

Un ulteriore tentativo di spingere al varo quel disegno di legge, con opportuni correttivi, è portato avanti dal ministro Cesare Correnti (1815-1888) nel maggio del 1872, ma, ancora a causa delle paventate limitazioni al diritto di proprietà, rimaneva senza esiti. Commentando la parte politicamente più delicata relativa al diritto di prelazione che si voleva riconoscere allo Stato, lo stesso Boito, contrario, sentenziava: «Gli oggetti d'arte e d'archeo-logia avrebbero dovuto essere stimati da due periti, l'uno eletto dal Ministero della Istruzione, l'altro dal venditore: riserbata in caso di dissenso la decisione ad un terzo, scelto, come si costuma, dai due primi o dal presidente del Tribunale. Il Ministero avrebbe avuto un mese di tempo per risolversi a comperare o a concedere la licenza di libero smercio. Questa però, confessiamolo, non era *prelazione*, era *espropriazione*»[24].

Soltanto nel 1909, sotto il governo di Giovanni Giolitti (1842-1928), si avrà la prima legge organica di tutela del patrimonio storico e artistico, la cosiddetta legge Rosati, ma articolata, in molti casi, secondo lo schema proposto quarant'anni prima, dalla Commissione presieduta da Fiorelli. Era previsto il riordino degli uffici periferici con l'istituzione delle Soprintendenze, l'inalienabilità dei beni statali, il regime vincolistico con lo strumento della notifica e, finalmente, il riconoscimento del diritto di prelazione da parte dello Stato, nei casi di compravendita di beni privati[25].

Le proposte per varare una legge di tutela dei monumenti e stabilire regole per l'esecuzione dei restauri

Con le varie rimostranze conseguenti ai restauri che si eseguivano in quegli anni, si ripropone impellente l'esigenza del varo di una legge capace di mettere ordine in un settore così cruciale e così esposto anche alle critiche di tanti intellettuali stranieri, come succedeva principalmente, proprio, per il "caso San Marco". Per questo Fiorelli ormai consolidato nel suo ruolo di capo della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, esercita pressioni

[23] ACSDGABA, I vers., b. 363, Relazione a S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione, stilata a Firenze nel mese di giugno del 1867. Il tema è estesamente trattato nella Tesi di Dottorato di LA ROSA N., *Francesco Bongioannini ispiratore del provvedimento "Sui Restauri degli edifizi monumentali"*, Università degli Studi di Napoli Federico II, XX ciclo, pp. 64-71.

[24] BOITO C., *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano 1893, p. 79.

[25] Cfr. AVETA A., *Tutela restauro gestione dei beni architettonici ed ambientali*, Napoli, 2001; CAMPANELLA C., *Due secoli di tutela, dagli stati preunitari alle leggi di tutela*, Firenze, 2012.

perché si ripresenti la legge sulla conservazione dei monumenti, convinto che potesse fornire al Ministero della pubblica istruzione, utili strumenti per l'organizzazione del settore ed un valido aiuto per fronteggiare l'emergenza che richiedeva efficaci provvedimenti che potessero indirizzare la condotta dei restauri, con una certa uniformità in tutte le provincie del regno.

Nella relazione di sostegno al disegno di legge proposto nel febbraio del 1881 al Senato, è scritto «Vi presento di nuovo la legge concernente la conservazione dei monumenti, la cui discussione fu interrotta all'articolo 13 e come nell'altra sessione accettai che essa si discusse sul testo del vostro Ufficio Centrale, così ora nel ripresentarla io vi ho introdotto tutti i cambiamenti che risultarono dai vostri studi e dalle vostre sapienti deliberazioni. Questo e l'amor vostro ad ogni cosa nobile e gentile mi confortano che una legge tanto necessaria e desiderata otterrà finalmente l'onore della vostra approvazione»[26]. La revisione del progetto di legge è predisposta da Francesco Bongioannini, ingegnere e ispettore ministeriale per l'architettura, uno dei più stretti collaboratori del direttore generale Fiorelli. Bongioannini tramite il suo ruolo ispettivo aveva acquisito un'esperienza diretta su tutti i cantieri operanti in quegli anni, e su ognuno di quelli contestati aveva svolto visite e redatto accuratissime relazioni in cui metteva in evidenza le carenze organizzative del Ministero, che, a suo avviso, erano all'origine della confusione che regnava nell'ambito del restauro, proprio per la mancanza di una legge e delle conseguenti direttive ministeriali. Nella relazione della Direzione si fa riferimento ad una *questione morale* che bisogna risolvere «Signori, l'obbligo del Governo di conservare il patrimonio artistico ed archeologico della Nazione, e quello di proteggere tutto ciò che si attiene alle sue glorie monumentali, impone il dovere di richiedere un provvedimento legislativo, atto a tutelare gli oggetti d'arte e di antichità, che sono l'inesauribile fonte delle nostre tradizioni, e lo scopo degli studi di tutte le più colte nazioni d'Europa»[27]. Anche questo ulteriore tentativo, nonostante si fosse omesso di trattare argomenti che potessero porre limiti di sorta agli interessi particolari, si arenava nell'iter approvativo del Parlamento e restava senza esito.

La situazione che si era determinata a causa delle proteste contro i restauri della Basilica di San Marco, e i commenti sui quotidiani nazionali e stranieri, ormai non più arginabili, richiedevano urgenti provvedimenti. Si doveva dimostrare che il Ministero della pubblica istruzione era in grado di fronteggiare gli avvenimenti e rassicurare i protestatari che gli indirizzi che si diramavano da parte della Direzione generale erano improntati alla conservazione e giammai all'avversato ripristino, che tante rimostranze aveva provocato. Per questo si optava per promuovere un'azione unilaterale, attua-

[26] ACSDGABA, I vers., b. 364, «Relazione sulla conservazione dei monumenti», febbraio 1881.

[27] *Ibidem*.

bile con immediatezza e senza il bisogno dell'avallo parlamentare, attraverso lo strumento del Decreto ministeriale. Su pressione del direttore generale Fiorelli, il ministro della pubblica istruzione Guido Baccelli (1830-1916) del IV Governo Depretis, acconsentiva alla promulgazione del Decreto ministeriale del 21 luglio 1882 «Sul restauro degli edifizi monumentali», rafforzato, anche dal punto di vista giuridico ed attuativo, dal contestuale regolamento contenuto nella Circolare n. 683 bis, di pari data[28].

Nella relazione, scritta da Bongioannini, che nel maggio del 1882 accompagna il progetto del Decreto alla firma del ministro, si trova un preciso riferimento alla situazione d'imbarazzo che avevano generato le proteste contro i restauri che si svolgevano in Italia, proteste a cui bisognava dare una risposta precisa e convincente: «I giusti reclami che provengono al Governo per gli infelici risultati che si verificano nei restauri dei nostri monumenti, rendono necessarie alcune disposizioni atte ad evitare il cattivo indirizzo e la insufficiente cura con cui non di rado si studiano i restauri, si consigliano i relativi progetti e si dirige e sorveglia l'esecuzione dei lavori»[29]. Nella relazione si riscontra al contempo una spiegazione «ai giusti reclami» ed una schietta autocritica da parte della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, che però si dichiara disposta ad intervenire con un preciso programma volto a risolvere il disordine normativo che caratterizzava il restauro, nella consapevolezza che la proposta inoltrata rappresentava solo un primo passo necessario e indifferibile verso un processo di effettiva conservazione dei monumenti, «io propongo queste disposizioni coll'unita minuta di Decreto e di norme che, sebbene non corrispondano ancora a tutto il necessario, tuttavia segnano un primo passo per arrivare allo scopo di garantire, nel miglior modo possibile, la conservazione dei nostri monumenti»[30]. In una precedente relazione Bongioannini giustificava il bisogno di precise regole per i restauri in maniera da «coordinare l'opera delle Commissioni Conservatrici e degli Ispettori provinciali, con quella del Genio Civile e con quella degli architetti privati». La responsabilità di un generale coordinamento culturale e tecnico doveva essere presa senza indugio dal Ministero attraverso «norme, stabilite per regolare lo stato dei restauri dei monumenti, la compilazione dei progetti e la esecuzione dei lavori»[31]. Nello stesso documento, come già dimostrato in altri suoi scritti, Bongioannini testimonia la sua indole spiccatamente con-

[28] Il Decreto e la Circolare sono commentati e pubblicati integralmente in BENCIVENNI R., DALLA NEGRA R., GRIFONI P., *Monumenti ed Istituzioni*…, cit., pp. 18-20 e 47-50. In proposito cfr. anche TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni*…, cit., pp. 155-162.

[29] ACSDGABA, II vers., b. 216, «Relazione sulle norme per i restauri dei monumenti», 24 maggio 1882.

[30] *Ibidem*.

[31] ACSDGABA, II vers., b. 216, «Norme per i restauri dei monumenti», 20 febbraio 1882.

servativa che aveva ormai raggiunto una piena consapevolezza. Nel suo ideale di conservazione non c'è spazio per opere faraoniche, perché il restauro deve essere indirizzato verso semplici e frequenti interventi di manutenzione «il concetto che deve essere guida per determinare le riparazioni e la manutenzione… senza questo si va a rischio di avere le Commissioni Conservatrici e gli Ispettori guidati da vedute diverse nelle diverse province, e di ottenere risultati non corrispondenti a quelli che si vogliono»[32].

Nella prima riunione del giugno del 1882 la bozza del Decreto di legge riceve l'approvazione della Commissione Permanente di Belle Arti e quindi è inviata alla firma del ministro[33]. Non si è potuto ricostruire il dibattito avvenuto in seno alla Commissione, ma la velocità con la quale il progetto è stato esitato lascerebbe trasparire la totale concordia sui contenuti dello stesso che, vale la pena ricordare, era stato frutto di mediazioni e veniva considerato dal suo estensore Bongioannini, e quindi anche da Fiorelli, soltanto un primo passo per garantire la conservazione dei monumenti, in quanto non si era potuto fare ancora, come riportato sopra, tutto il necessario.

L'esame del Decreto consente di constatare che lo stesso cerca di superare la concezione, al tempo più radicata, in cui l'obbiettivo principale del restauro era rappresentato dal riportare i monumenti ad uno stato di completezza, secondo il ripristino della presunta unità di stile, in dipendenza della fantasia e delle capacità progettuali e tecniche degli architetti chiamati ad operare, per riproporre "l'antico splendore". Questo nuovo atteggiamento non riesce ad allontanare ancora il ripristino dal restauro, ma ne cambia la prospettiva, con la messa al bando della creatività stilistica in favore di una nuova metodica di studio delle fabbriche dal punto di vista materico e storico. I provvedimenti del 1882 rappresentano la prima evoluzione della concezione del restauro in Italia, che dal ripristino in stile comunque declinato, passa alla fase detta del restauro filologico. Il Decreto ministeriale e la Circolare n. 683 bis del 21 luglio 1882 sono da considerare la prima *Carta italiana del restauro*.

[32] *Ibidem*.

[33] Il 26 maggio del 1882, Giuseppe Fiorelli scriveva a Camillo Boito: «trasmetto alla S.V. la relazione presentatami dall'Ispettore di questo Ministero, ing. Bongioannini, intorno allo studio dei restauri dei Monumenti, alla compilazione dei relativi progetti ed alla esecuzione dei lavori e la prego di esaminarla e di restituirmela prima delle prossime riunioni della Commissione Permanente dei Belle Arti», cfr. LA ROSA N., *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, Napoli, 2011, p. 144.

La prima Carta italiana del restauro, ovvero il Decreto ministeriale Sui Restauri degli edifizi monumentali del 21 luglio 1882 e la Circolare n. 683 bis, contenente le Disposizioni relative ai restauri degli edifizi monumentali

Il Decreto ministeriale, trasmesso a tutte le Prefetture del Regno perché diventasse uno strumento di lavoro delle Commissioni Conservatrici e di tutti i soggetti coinvolti nelle opere di restauro, è strutturato in tre parti che prendono in considerazione le procedure e gli adempimenti da rispettarsi. Le tre parti hanno per argomento: lo studio preventivo da svolgere prima di affrontare la progettazione del restauro; la redazione e la presentazione dei progetti; le norme per l'approvazione dei progetti, per l'esecuzione e per il collaudo.

Molte puntualizzazioni lasciano trasparire la consapevolezza che prima dell'entrata in vigore di questo Decreto l'ambito del restauro fosse quasi completamente lasciato al libero arbitrio e, spesso, senza il minimo rispetto delle normali regole per esecuzione delle opere pubbliche. Il più delle volte per il restauro dei monumenti non si elaborava un progetto completo ma semplicemente una relazione ed una perizia sommaria delle spese che rimandavano tutte le più importanti decisioni all'atto dell'esecuzione dei lavori, durante la quale il direttore degli stessi, diventava regolatore assoluto ed unico di ogni iniziativa, che spesso si concludeva con demolizioni generalizzate, fantasiose ricostruzioni e inattendibili completamenti.

Così è scritto nel Decreto ministeriale:

«Il Ministro della Pubblica Istruzione, Riconosciuta la convenienza di coordinare i criteri direttivi per lo studio dei restauri dei monumenti e per la compilazione dei relativi progetti, e riconosciuta la opportunità di uniformarvi l'ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori, affinché siano diretti alla migliore conservazione di quanto interessa la storia o l'arte

DETERMINA:

1. Studio dei restauri.

Lo studio dei restauri si farà mercé di un esame storico ed artistico del monumento, che metta in grado di stabilire quanto debba essere conservato nell'interesse della storia o dell'arte, quali siano i danni sofferti, e quali lavori da eseguire per eliminare questi danni, ed impedire per quanto sia possibile che si rinnovino.

L'esame storico ed artistico dovrà essere fatto colla scorta dei documenti storici, e collo studio diretto del monumento, ricorrendo ove ne sia d'uopo ad opportuni tasti.

Dovrà far riconoscere colla maggiore possibile precisione, per lo insieme dell'edifizio e per i singoli suoi elementi, considerati nelle successive epoche, risalendo fino alla originaria, tanto il fine cui si è mirato, e la distribuzione e le proporzioni adottate per rispondervi quanto la natura e la lavoratu-

ra dei materiali prescelti, e la tecnica di esecuzione e la decorazione cui si è ricorso. E dovrà mettere in evidenza il vero valore, sotto ogni punto di vista, e lo stato normale in confronto coll'attuale, dei singoli elementi dell'edifizio e delle singole modificazioni.

Fatto questo esame, si stabilirà quanto debba essere conservato, distinguendo gli elementi che hanno vera importanza storica o artistica e devono essere rispettati, e quelli che non hanno tale importanza e possono essere variati o soppressi.

I danni sofferti risulteranno dalla differenza, fra lo stato normale e l'attuale di quanto dovrà essere conservato; ed i lavori da eseguirsi risulteranno dalle opere necessarie, per riattivare e mantenervi per quanto sarà possibile lo stato normale.

Opportuni disegni d'insieme e di dettaglio completeranno lo studio, rappresentando con figure distinte, più che sia possibile esattamente, il monumento nello stato attuale e negli altri stati per cui è passato, non che quello a cui verrà a restauro eseguito.

Quando si tratterà di restauri di edifizi monumentali o di elementi di questi edifizi, che evidentemente devono essere conservati nella loro integrità, lo studio potrà essere sommario; purché porti, colla scorta dei criteri precedenti, alla determinazione esatta dello stato normale in confronto coll'attuale, ed a quella dei danni sofferti e dei lavori da eseguirsi per eliminarli»[34].

Gli studi preliminari si giustificano e sono indispensabili, secondo il Decreto, per raggiungere una dettagliata conoscenza dei monumenti al fine di stabilire quanto debba conservarsi, ed i lavori da promuovere per arrestare l'eventuale stato di degrado. Lo studio propedeutico alla progettazione deve essere condotto parallelamente attraverso i documenti d'archivio e tramite ricerche ed analisi dirette sui monumenti, eseguendo i necessari saggi, con limitate demolizioni per mettere in luce eventuali stratificazioni, perché si possa raggiungere il massimo grado di conoscenza delle strutture architettoniche. La padronanza acquisita sulle vicende della fabbrica deve essere esplicitata tramite un esame critico del monumento nel suo complesso e di ogni singolo elemento in rapporto alle varie epoche di appartenenza, cercando di individuare le fasi della costruzione originaria e le successive trasformazioni riscontrate, ricercando le motivazioni che le hanno determinate. L'esame indicato era approfondito e richiedeva di analizzare i vari elementi costruttivi e decorativi, individuando i materiali costituenti, le tecniche di realizzazione e i relativi stili impiegati. Gli studi erano finalizzati a mettere in evidenza "il vero valore" e ad individuare con precisione le caratteristiche

[34] ACSDGABA, II vers., b. 216, Decreto ministeriale 21 luglio 1882 *Sul restauro degli edifizi monumentali*.

dell'impianto originario, definito "stato normale" in confronto allo "stato attuale".

Ad evidenziare il principio conservativo, che tuttavia è contenuto nel Decreto, qualora i progetti fossero orientati al mantenimento dello stato attuale, si potevano produrre solo elaborati sommari, sottolineando che gli studi approfonditi dovevano essere affrontati nel caso che dovessero supportare i progetti che contemplavano demolizioni, che dovevano essere giustificate in modo da non lasciare dubbi in coloro che dovevano concedere le approvazioni, come le Commissioni Conservatrici provinciali o la Commissione permanente di Belle Arti.

La seconda parte del Decreto contiene le norme inerenti all'elaborazione dei progetti di restauro. Per gli elaborati grafici di rilievo o di progetto è indicato il rapporto di scala 1:100, come la scala 1.10 o superiore, nel caso di particolari significativi. I rilievi dovevano contenere piante, sezioni, prospetti, ed altri disegni colorati perché si potesse ben mettere in evidenza il carattere del monumento ed ogni dettaglio significativo. Il rilievo si completava con l'impiego di una documentazione fotografica. Molto dettagliate erano anche le prescrizioni per la parte della perizia dei lavori che doveva contenere il computo metrico ed estimativo, distinguendo le opere da svolgere a misura, a corpo o in economia, secondo l'importanza, la delicatezza e la difficoltà dei lavori da svolgere. La perizia doveva completarsi con l'elaborazione degli eventuali capitolati di appalto e di documenti contenenti i patti e le condizioni di esecuzione, nel caso di affidamenti diretti.

Nella parte conclusiva del secondo punto si conferma ancora la finalità del Decreto il cui obiettivo, oltre a disciplinare la materia del restauro nel suo generale complesso, era quello di interrompere il ripristino in stile e limitare il più possibile le demolizioni, a vantaggio del mantenimento dei monumenti nel loro stato, ed evitare il perpetrarsi di ulteriori interventi falsificatori. Infatti, per le elaborazioni progettuali che non prevedevano alterazioni delle parti reputate d'interesse storico ed artistico, la documentazione poteva essere prodotta in forma considerevolmente semplificata, nella considerazione che non fossero in pericolo i valori storici degli stessi.

«2. Compilazione dei progetti.

Si tratti di restauri o di restauri parziali, i progetti comprenderanno sempre relazioni, disegni, stima dei lavori, e condizioni di esecuzione.

La relazione sarà costituita dagli studi fatti, per determinare i danni sofferti ed i lavori necessari, e sarà corredata da tutti i documenti e da tutte le indicazioni che occorreranno, per prevenire o sciogliere i dubbi che potessero presentarsi, a chi avesse da giudicare della convenienza dei restauri colla semplice scorta del progetto, senza speciale conoscenza del monumento.

I disegni saranno nella scala 1:100 per le figure di insieme, e di 1:10 ed all'occorrenza anche in scala maggiore per i dettagli; saranno piante, sezioni,

prospetti e dettagli acquerellati in guisa, che presentino esattamente il carattere del monumento; e sempreché si possa, converrà unirvi qualche fotografia dell'insieme e dei dettagli.

La stima dei lavori, si farà col computo metrico, coll'analisi dei prezzi, e col calcolo estimativo, a seconda delle norme comunemente adottate per le altre opere pubbliche, distinguendo i lavori a misura da quelli a corpo, e calcolando separatamente quelli che dovranno essere eseguiti in economia.

Le condizioni di esecuzione, tanto pei lavori a misura che a corpo, da concedersi con regolari contratti (nel qual caso occorrerà accompagnarle coi capitolati d'oneri) quanto pei lavori da eseguirsi in economia, dovranno essere desunte dai suggerimenti, che ne dà lo studio del monumento, per assicurare che i lavori rispondano allo scopo.

I restauri per cui evidentemente non si alteri nulla, di quanto abbia importanza per la storia o per l'arte, si potranno progettare applicando in modo sommario le disposizioni precedenti, con una relazione desunta da uno studio riassuntivo, con disegni dimostrativi o con opportune fotografie, con un semplice calcolo estimativo, e con le principali condizioni di esecuzione»[35].

La parte terza del Decreto disciplina il comportamento di istruttoria dei progetti da presentare alle Prefetture per l'ottenimento del parere da parte delle Commissioni Conservatrici dei monumenti e degli Oggetti d'Arte e d'Antichità provinciali, mentre per gli aspetti tecnici ed economici il nulla osta doveva essere espresso dal Genio Civile. Dopo l'approvazione a livello locale si doveva anche esprimere il Ministero della pubblica istruzione e quello dei Lavori Pubblici, per le rispettive competenze. Il collaudo a lavori ultimati era svolto dalle Commissioni e dal Genio Civile locali, ma ove si fosse reso necessario potevano anche essere delegati collaudatori da parte dei Ministri di riferimento.

«3. Ordinamento del servizio per la esecuzione dei lavori.

Gli incaricati di studiare i restauri e compilare i relativi progetti, dovranno uniformarsi alle norme precedenti ed agire di concerto coi rappresentanti delle Commissioni Conservatrici dei monumenti, e con quelli del genio civile delle province, in cui dovranno essere eseguiti i

lavori.

Compilati i progetti, si presenteranno alle rispettive Prefetture, per l'esame e l'approvazione delle Commissioni Conservatrici, nei riguardi storici ed artistici, e del Genio civile nei riguardi tecnici ed amministrativi.

Dopo l'approvazione delle Commissioni Conservatrici e del Genio covile, tali progetti saranno presentati dalle Prefetture al Ministero della pubblica istruzione, per l'ulteriore esame storico ed artistico; e questo Ministero li

[35] *Ibidem*.

trasmetterà, ove occorra, a quello dei Lavori pubblici per l'ulteriore esame tecnico ed amministrativo.

Approvati definitivamente i progetti ed autorizzatane la esecuzione, si affiderà la direzione dei restauri ai redattori di essi, colla vigilanza dei rappresentanti delle Commissioni Conservatrici e dei Genio civile, rispettivamente per le parti che loro riguardano.

Il collaudo sarà fatto dalle Commissioni Conservatrici e dal Genio civile, oppure da delegati speciali del Ministero di pubblica istruzione e di quello dei Lavori pubblici, a secondo della importanza dei lavori»[36].

Le direttive contenute nel testo del Decreto ministeriale sono completate dalle disposizioni della Circolare varata simultaneamente. I due documenti, inscindibili, costituiscono il nuovo indirizzo a cui si devono attenere i restauri. Anzi è proprio il contenuto della Circolare che affronta i temi più confacenti alla specifica classificazione di un documento che può definirsi, appunto, una Carta, in questo caso, per disciplinare, organizzare e indicare i precetti sostanziali da rispettare nell'esecuzione del restauro dei monumenti. In particolare la Carta del 1882, può considerarsi come il documento che aveva il compito di affermare (come primo tentativo), il diritto dei monumenti di conservare la loro autenticità.

La Circolare assecondando le istanze storicistiche che da qualche tempo venivano affermandosi, ribadisce l'esigenza di svolgere attentissimi studi preliminari sia sulle fonti storiche che sulle fabbriche, al preciso scopo di determinare quanto meritasse di essere conservato e quanto, per le presunte scarse qualità artistiche, dovesse proporsi per l'eliminazione. La liberazione di quanto era stato aggiunto nel corso dei secoli, spesso giudicato in contrasto col «carattere» del monumento, continuava dunque ad essere l'elemento essenziale di un progetto di restauro, che poteva prevedere soltanto la permanenza di quanto risultasse di rilevante interesse artistico o storico, nella considerazione che la finalità precipua del restauro fosse quella di ricondurre, quanto più possibile, ogni monumento alla conformazione del suo primo impianto. La nuova via del restauro indicata dalla Carta era ancora orientata verso il ripristino, ma condizionato dall'acquisizione di evidenze sull'effettiva legittimazione delle operazioni, tramite le indagini propedeutiche. Iniziava così la nuova stagione del restauro filologico.

La Circolare, rivolta ai Prefetti e alle Commissioni Conservatrici provinciali è presentata come una serie di disposizioni provvisorie, che anticipano una più completa organizzazione della materia, che sarà proposta ben dieci anno dopo, nel 1891, con l'emanazione delle *Norme per la Conservazione dei Monumenti*, annesse alla bozza di regolamento degli Uffici regionali.

[36] *Ibidem*.

Nella Circolare è ribadita ulteriormente la necessità di condurre attenti studi sui monumenti per evitare gli errori che si erano commessi in passato, e che giustificavano la necessità di regolamentazione per evitate il perpetrarsi di ulteriori incongruenti e inutili ripristini, spesso dimostratisi senza criterio. Il restauro doveva abbandonare la vecchia via e indirizzarsi finalmente verso un obbiettivo nuovo, che era quello della *migliore conservazione* e della eliminazione dei degradi e dei dissesti. Ma, nonostante tutto, il tentativo di ristabilire il cosiddetto *stato normale*, con tutti i mezzi riconosciuti leciti, resta tra gli scopi delle opere di restauro, attraverso i quali si poteva sopprimere tutto quanto non si giudicava coerente al carattere del monumento.

«Ai Prefetti Presidenti delle Commissioni Conservatrici dei monumenti del Regno.

Comunico a codesta Prefettura alcune disposizioni relative ai restauri degli edifizi monumentali, le quali devono essere adottate provvisoriamente, in attesa del riordinamento necessario al servizio per la conservazione dei monumenti.

E per assicurarne la migliore interpretazione, vi aggiungo alcuni chiarimenti di cui dovrà pure tener conto, per quanto sia possibile, nei lavori che si stanno eseguendo.

Le disposizioni per lo studio dei restauri mirano ad ottenere, che si conoscano i monumenti, e si sappiano evitare gli errori in cui ora per lo più si cade, ricorrendo a rifacimenti non indispensabili, che spesso non rispettano né per forma né per sostanza l'antico, a ripristinamenti per cui si sopprimono ricordi storici od elementi di costruzione, o

decorativi, e che hanno qualche importanza per la storia o per l'arte, a completamenti non studiati a sufficienza, che impongono interpretazioni discutibili, le quali possono forse essere dimostrate erronee.

Queste disposizioni devono essere applicate avvertendo, che per avere una perfetta cognizione di un monumento, è necessario rifare su di esso tutto il lavoro delle menti che lo hanno ideato.

Cosicché quanto al concetto è d'uopo che si riconoscano, colla scorta dei documenti storici e collo studio diretto delle costruzioni, le esigenze dei tempi in cui l'edifizio fu elevato o modificato, ed i mezzi coi quali fu soddisfatto a queste esigenze; e quindi il fine in cui si è mirato e la distribuzione e le proporzioni adottate, per rispondervi nell'atto in cui l'edifizio fu innalzato, ed in quelli in cui se ne determinarono le modificazioni.

E quanto alla esecuzione occorre che si riconoscano, ancora mercé i documenti storici e lo studio diretto delle costruzioni, i mezzi di cui

si è potuto o dovuto disporre, od i modi coi quali si è data forma e bellezza al concetto primitivo ed alle successive modifiche; e quindi la natura e la

lavoratura dei materiali prescelti, e la tecnica di esecuzione e la decorazione a cui si è ricorso.

La quale formola di studio mette in grado di determinare, con piena sicurezza di giudizio, il vero valore nei riguardi storici tecnici ed artistici dei singoli elementi e delle singole modificazioni dell'edifizio, e lo stato in cui erano allorché cominciarono ad esistere, ossia lo stato normale, dando così una cognizione perfetta del monumento.

Inoltre perché le singole disposizioni valgano ad evitare gli errori accennati, è necessario dirigere i restauri alla migliore conservazione di tutto quello che interessa la storia o l'arte, determinando colla massima cura i lavori atti ad eliminare i danni sofferti, e ad impedire nel miglior modo possibile che si rinnovino.

Per la qual cosa è d'uopo, che distinguendo quanto ha vera importanza per la storia o per l'arte e deve essere rispettato, da quanto non ha tale importanza e può essere variato o soppresso, si stabilisca esattamente tutto quello che deve essere conservato; e confrontandone lo stato normale coll'attuale, si mettano in evidenza le differenze e i danni sofferti, cioè le corrosioni, le demolizioni, le aggiunzioni, le ricostruzioni, le variazioni di stabilità, che hanno alterato la economia del monumento.

Precisati a questo modo i danni, occorre che si deducano da essi i lavori da eseguire, mirando a sopprimere le differenze tra lo stato attuale ed il normale, ossia riattivando e mantenendo per quanto sia possibile lo stato normale, in tutto quello che deve essere conservato»[37].

La Circolare non è organizzata secondo una sequenza di articoli, i suoi paragrafi affrontano specifici argomenti, le cui disposizioni miravano ad orientare l'operatività nelle azioni di restauro, prendendo in considerazione, per ogni circostanza, le possibili iniziative da preferire. Gli argomenti trattati sonno le *corrosioni*; le *tassellature*; le *demolizioni avvenute*; le *demolizioni da compiere*; le *ricostruzioni*; le *aggiunzioni*; le *ricostruzioni*; le *scoperte*; le *scomposizioni* e *ricomposizioni*; i *rifacimenti*; la *stabilità* che in maniera trasversale rientra il molte delle operazioni da compiere; e il *carattere* del monumento esplicitamente richiamato o più spesso solamente sottinteso. Con il temine corrosione si intende ogni tipo di degrado che affligge il monumento, sia esso un naturale deperimento provocato dal tempo o da errati interventi umani. Le proposte d'intervento devono essere rivolte alla eliminazione dei difetti o a limitarne gli effetti.

«Quando si tratta di corrosioni, si distingua se derivino dall'azione del tempo o da quella dell'uomo, e nell'uno e nell'altro caso se lascino sicura o no la stabilità dell'edifizio.

[37] ACSDGABA, II vers., b. 216, Circolare ministeriale n. 683 bis, del 21 luglio 1882 *Sul restauro degli edifizi monumentali*.

Secondo che derivano dall'azione del tempo o da quella dell'uomo, si avvisi ai mezzi indicati dalla scienza o dall'arte, per eliminare queste azioni od evitarne i danni, laddove non possano essere eliminate»[38].

Le tassellature limitate o i rifacimenti parziali avevano lo scopo di riproporre l'antica conformazione e dovevano essere eseguite imitando perfettamente le forma originaria, impiegando lo stesso tipo di materiali che stato adoperato inizialmente. A questo proposito si dispone di eseguire tassellature in quantità limitate e con grande attenzione perché siano poco percepibili, evitando che si presentino in forma invasiva, tale da fare rimpiangere la situazione che si intendeva sanare. Si pone l'accento sulla preferenza del materiale uguale a quello originario con possibile identico tipo di lavorazione da utilizzare per i completamenti, tecnica che limitava la distinguibilità, e che poco dopo sarà motivo di una richiesta di emendamento.

«E secondo che è sicura o no la stabilità, si determinino le tassellature od i rifacimenti parziali, atti a ridonare alle masse costruttive o decorative la continuità antica, riproducendo per forma e per sostanza quanto si sostituisce di queste masse.

I tasselli ed i rifacimenti parziali devono essere limitati in guisa, che non sostituiscano più del necessario nelle masse antiche, ed eseguiti con gran cura, affinché non presentino poi rappezzi che mettano i monumenti in condizioni peggiori di prima»[39].

Con l'argomento delle demolizioni si affronta il tema filologico, legato ad eventuali ricostruzioni necessarie di parti sicuramente preesistite, ponendo limiti alla loro riedizione. In proposito le indicazioni della Circolare vietano la ricostruzione di porzioni limitate o totali di parti che potevano essere considerate originariamente come opere artistiche, anche al di fuori del contesto generale del complesso architettonico. Era raccomandato, comunque, di procedere a ricostruzioni soltanto nei casi in cui si potesse dimostrare l'assoluta fedeltà all'originale composizione e alla sua realizzabilità formale e materica, riproducendo perfettamente le parti antiche non più esistenti.

Nel caso di necessità di ricostruzioni indifferibili per questioni di stabilità, si poteva procedere a progettare i completamenti anche senza certezza, purché questi coincidessero con quanto era stato distrutto. In questo caso però, la parti da ricostruire dovevano restare sotto tono, senza alcuna ambizione di realizzare componenti dotate di proprie peculiarità artistiche. L'indicazione, infatti, sembra suggerire soltanto semplici contrafforti. «Quando si tratti di demolizioni avvenute, si distingua se modificano semplicemente alcuna parte del monumento, e se inoltre ne possano alterare la stabilità. Per le prime si ricorra a ricostruzioni parziali o totali a seconda del

[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*.

bisogno, purché sia dimostrato che l'alterazione dell'antico, la quale si vuole sopprimere, non ha valore alcuno per sé, né ha dato luogo ad opera che abbia valore per la storia o per l'arte; e sia dimostrato inoltre, che si può con le ricostruzioni riprodurre esattamente per forma e per sostanza quello che esisteva prima. E quando, oltre a sopprimere l'alterazione dell'antico, occorra provvedere alla garanzia della stabilità si determini di ricostruire quanto serve, se anche non si abbia la certezza di riprodurre esattamente l'antico, purché le alterazioni derivate dalle demolizioni o rese possibili da esse, non abbiano valore alcuno»[40].

Quasi mai le aggiunzioni, ovvero le parti dei monumenti realizzate in epoca successiva all'impianto originario e dunque, per definizione, di valore certamente "inferiore", erano tollerate. La loro rimozione era da prendere in seria considerazione secondo una specifica casistica. La demolizione delle aggiunzioni che mettevano in pericolo la statica era dichiaratamente "necessaria". Nel caso in cui le aggiunzioni, senza alcun riflesso per la statica, nascondessero parti originarie dei monumenti, era auspicabile procedere alle liberazioni, ma previa dimostrazione, retorica, che l'antico che si intendeva disvelare potesse avere un valore artico superiore a quanto si voleva sopprimere.

«Quando si tratti di aggiunzioni fatte si metta in rilievo se nascondono semplicemente alcuna parte del monumento, o se inoltre ne possano alterare la stabilità. E nel primo caso si ricorra alle demolizioni necessarie per rimettere in evidenza l'antico, purché sia dimostrato, che quanto si vuole demolire non ha valore, e per contro quanto si vuol scoprire, ha importanza notevole e merita di essere posto in evidenza. Nel secondo caso, trattandosi di evitare che sia pure alterata la stabilità, si determinino le demolizioni necessarie, se anche l'antico, non abbia importanza tale da meritare assolutamente di essere scoperto, purché quanto è da demolirsi non abbia valore né per la storia né per l'arte. E per l'antico che si scopre, il quale abbia sofferto corrosioni e demolizioni, si provveda come per quanto già era scoperto»[41].

Una parte che sottolinea l'aspetto dell'assoluta fiducia nella filologia che avrebbe consentito di riprodurre perfettamente quanto non più esistente, e quindi con dignità accostabile all'autentico, considera i casi in cui i monumenti abbiano subito delle ricostruzioni. Queste dovevano essere valutate a seconda della possibile imitazione dell'originaria fabbrica, stabilendo se "ricordino" o meno l'antico. Nel caso positivo si poteva ricorrere a semplici riparazioni. Era però consentito di rifare tutto, o solo parti, completamente a nuovo, nei casi in cui, al di sopra di ogni possibile dubbio, si poteva avere la persuasione di realizzare composizioni certamente simili a quelle originarie

[40] *Ibidem*.
[41] *Ibidem*.

non più esistenti. A questo si aggiunga l'ulteriore possibilità di rifare parti di monumenti ricostruiti senza il rispetto dell'antico, sostituendo a queste nuove opere vagamente imitative, anche senza alcuna certezza di come fossero in origine.

«Per le ricostruzioni alle quali il monumento sia stato soggetto, si distingua il caso in cui ricordino l'antico, e quello in cui non lo ricordino.

Nel primo si stabiliscano le sole riparazioni necessarie, a meno che si abbia l'assoluta certezza di poter sostituire ad esse un'opera nuova, che e riproduca esattamente l'antica, la quale opera può essere adottata o in tutto o in parte a seconda del bisogno. Nel secondo si stabilisca di sostituire parzialmente o totalmente, ancora a norma del bisogno, le ricostruzioni con opera nuova, che riproducano per lo meno ricordi nel miglior modo possibile l'antica»[42].

Per ricostituire la stabilità degli edifici sono prese in considerazione varie opportunità, in dipendenza delle circostanze che si erano determinate. Bisognava tenere sempre in considerazione che di preferenza era auspicabile ricostituire le condizioni statiche originarie, sia nei casi in cui i materiali originari potevano ancora essere utilizzati, che quando si dovesse ricorrere a ricostruzioni con nuovi elementi. Si poteva ricorrere a varie soluzioni con l'impiego di catene (legamenti) o altri provvedimenti, ma bisognava rispettare la consegna di rendere queste opere invisibili, per non alterare l'estetica del monumento.

Il testo della Circolare si conclude con una raccomandazione dedicata a quanti, come era successo per San Marco, avevano la presunzione che col restauro si potessero ottenere risultati migliori di quelli raggiunti dai primitivi costruttori. Quando si dimostrava che rifare qualcosa era indispensabile: *si rifaccia tale quale era, affinché il monumento resti col suo vero carattere*, sentenziava la Circolare!

«Per le variazioni di stabilità, tenuto conto della natura ed estensione loro, si distinguano i casi in cui si possano ridonare al monumento le condizioni statiche normali, senza sostituire materiale nuovo all'antico e quelli in cui sia indispensabile tale sostituzione.

Cosicché si riconosca, dove occorra adottare la scomposizione delle parti in cui la stabilità è alterata e la ricomposizione loro col materiale antico, e dove ricorrere a rifacimenti; e si possa pure avvisare ai legamenti ed agli altri lavori di rinforzo o di consolidamento, che per avventura risultino necessari per impedire il rinnovamento dei danni.

La scomposizione delle parti in cui la stabilità è alterata, e la ricomposizione loro col vecchio materiale, si determinino in guisa che riproducano esattamente le condizioni statiche antiche.

[42] *Ibidem*.

I rifacimenti necessari si determinino distinguendo le opere delle varie epoche, onde si ottenga in ciascuna opera, come con le tassellature, una riproduzione esatta per forma e sostanza di quanto esisteva.

E se la scomposizione e la ricomposizione non sono possibili, o se si ha ragione di temere un rinnovamento dei danni, dopo che siano eseguiti i rifacimenti parziali, si determinino i legamenti di rinforzo, o gli altri lavori che nei vari casi particolari risultano necessari, in modo che si garantisca la stabilità senza nulla alterare del monumento. In ogni caso poi di tassellature, di rifacimenti parziali, di ricostruzioni parziali o totali, etc., occorre che se anche si creda possibile, non si tenti di far meglio degli antichi, ma quando si debba assolutamente rifare si rifaccia tale quale era, affinché il monumento resti col suo vero carattere, a testimoniare il lavoro delle varie epoche per le quali è passato.

Studiati i restauri con tali criteri e rappresentati con opportuni disegni, evidentemente si può procedere a norma di quanto stabiliscono le disposizioni qui unite, alla compilazione del progetto ed alla esecuzione dei lavori, colla fiducia di aver reso possibile un risultato soddisfacente»[43].

Le idee di Boito sul restauro dei monumenti

A sei mesi dalla diffusione del Decreto ministeriale e della Circolare, che a ragion veduta abbiamo indicato come prima Carta italiana del restauro con specifico indirizzo filologico, avviene un fatto che non trova facili spiegazioni, sia per la tempistica che per il drastico cambiamento di prospettiva che riguarda Camillo Boito, uno dei personaggi maggiormente coinvolti (fig. 162). Si è scritto molto sul contenuto teorico e sul significato delle deliberazioni votate dal IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani, svoltosi a Roma alla fine di gennaio del 1883. Alcuni autori hanno confuso quel voto col tentativo di proporre una Carta del restauro, ignorando l'esistenza della Circolare «Sul restauro degli edifizi monumentali» n. 683 bis", varata insieme al Decreto ministeriale sullo stesso argomento il 21 luglio 1882 che, invece, contengono tutte le caratteristiche di un vero documento di indirizzo culturale ed operativo per il restauro, che intraprendeva un nuovo orientamento storicistico-filologico. L'errore di valutazione e l'equivoco che si è generato sono da attribuire all'aver considerato il voto del Congresso del 1883, come se fosse un provvedimento autonomo, quando, invece, è strettamente connesso al Decreto e alla Circolare del 1882. Il collegamento non è una semplice congettura, in quanto la conseguenzialità si riscontra nelle stesse dichiarazioni contenute nella parte introduttiva delle sette massime e

[43] *Ibidem*.

nel continuo richiamo, durante lo svolgimento del Congresso, al testo diramato dal Ministero della Pubblica Istruzione l'anno precedente[44].

Il merito delle risoluzioni prese dal Congresso nell'ambito del restauro architettonico è stato, fino ad oggi, unanimemente attribuito a Camillo Boito che era uno dei componenti della commissione esecutiva costituita da venti architetti e ingegneri. Questa aveva il compito di raccogliere gli argomenti suggeriti dai professionisti che facevano richiesta di partecipazione al Congresso, e selezionare e proporre quelli di maggiore interesse per la categoria. Tra i componenti della commissione si ricordano, Giovanni Battista Giovenale (1848-1934), Raffaele Ojetti (1845-1924), Luigi Rosso, Ernesto Basile (1857-1932) e particolare non secondario, lo stesso Francesco Bongioannini della Direzione generale di antichità e belle arti. Quest'ultimo era l'estensore del testo del Decreto e della Circolare del 21 luglio 1882, e più di altri aveva dato prova concreta delle sue inclinazioni conservative e della determinazione di voler porre un freno ai ripristini di fantasia. Si ricorda pure che le risoluzioni prese dall'assemblea erano votate a maggioranza dai circa cinquecento iscritti al Congresso.

In merito al credo conservativo, il comportamento di Boito, al contrario, aveva dato ragione di supporre che le sue tendenze fossero più vicine alle posizioni schiettamente ripristinatorie, confermate nei suoi interventi di restauro[45] (figg. 163-172). Basti pensare in proposito che, nel 1879, in risposta alle pressioni della S.P.A.B. contro i restauri della Basilica di San Marco, scriveva: «il biasimo, in verità si tollera più rassegnatamente quando viene dalla patria; e la più acerba di tutte quante le accuse è quella che da una nazione straniera capita con grandi parole rettoriche, e con chiassose e insistenti e affettate manifestazioni pubbliche»[46]. Si aggiunga ancora che come componente della Commissione permanente di belle arti, aveva esaminato la documentazione relativa al Decreto legge ed alla Circolare, senza suggerire cambiamenti. Non può sfuggire inoltre, come rilevato in precedenza, che nella relazione della Commissione permanente di cui Boito faceva parte, in seguito all'ispezione del cantiere di restauro della Basilica di San Marco, che la stessa compie il 21 dicembre 1882 (solo un mese prima dello svolgimento del Congresso), anche se si condanna l'operato di Meduna, è palese l'elusione di alcuni dei principi emanati con le disposizioni ministeriali del luglio 1882. Al contrario si riscontra il preciso orientamento ripristinatorio di alcune indicazioni impartite per la prosecuzione dei lavori di restauro[47].

[44] Cfr. *Atti del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani*, Roma 1884.

[45] Si ricordano la chiesa dei Santi Maria e Donato a Murano, porta Ticinese a Milano, palazzo Cavalli-Franchetti a Venezia, altare di Donatello nella chiesa di Sant'Antonio a Padova.

[46] La difesa dei restauri marciani e l'indignazione per le ingerenze straniere è riportata nel periodico "Roma Artistica" del 21 novembre del 1879.

[47] Cfr. *infra*, il paragrafo *La visita della Commissione permanente*.

Nella precedente produzione saggistica, Boito aveva piuttosto evidenziato inclinazioni verso la necessità del ripristino in stile[48], che verranno contraddette perentoriamente soltanto nel 1893, col volume *Questioni pratiche di Belle Arti*, in cui, nonostante il tempo trascorso per un dibattito in crescente evoluzione, Boito persevera presentando ancora le sette massime, mettendo sempre più in evidenza, e anche in rima, la sua nuova posizione nei confronti della distinguibilità delle aggiunte nelle opere di restauro: «Far io devo così che ogniun discerna esser l'aggiunta un'opera moderna»[49].

Per dipanare e comprendere meglio la posizione di Boito sui temi del restauro ci offre occasione di riflessione Tito Vespasiano Paravicini, un architetto milanese, già collaboratore dello stesso Boito al Politecnico di Milano, che è tra i primi italiani ad aderire alla *Society for the Protection of Ancient Buildings*, insieme a Zorzi e Boni a Venezia ed Azzurri a Roma. Paravicini mostra un grande entusiasmo per le determinazioni della Circolare ministeriale e partecipa il suo coinvolgimento in una lettera personale scritta al direttore generale Giuseppe Fiorelli il 25 novembre 1883, nella quale chiede di diffondere la Circolare dell'82, già inviata alle Prefetture, anche ai professionisti privati perché il processo di cambiamento d'indirizzo nell'ambito del restauro potesse fare il suo corso dato che «in Lombardia anche nei recenti restauri, non si sia eseguito alla lettera quelle disposizioni, ma a vincere i pregiudizi e l'ignoranza della fabbricazione d'antichità ci vuole tempo, propaganda e lotta»[50]. Tale è il suo compiacimento sui contenuti della Circolare e la fiducia sugli esiti che ne sarebbero derivati per la conservazione dei monumenti, che scrive a Fiorelli che presto si sarebbe fatto portavoce presso i colleghi britannici che avevano promosso le proteste contro il governo italiano per fermare i pessimi restauri di San Marco, della svolta e dei cambiamenti di indirizzo del restauro dei monumenti che lo Stato italiano aveva

[48] Amedeo Bellini a proposito delle posizioni culturali nota che Boito «non espone in pubblicazioni i suoi nuovi orientamenti critici fino al 1879, quando appaiono due saggi che però soltanto parzialmente preludono alle tesi del 1883 confermate in varie opere immediatamente successive», cfr. BELLINI A., *Tito Vespasiano Paravicini*, Milano, 2000, p. 41. Bellini si riferisce in particolare ai saggi *Sui portoni di porta Nuova*, Milano, 1869; *I restauri di San Marco*, in "Nuova Antologia", 1879. Tra gli scritti di Boito sul tema del restauro cfr. *I restauri e la ricchezza dell'arte vecchia a Verona e a Padova,* in "Nuova Antologia", 1873; *I restauratori,* Firenze, 1884; *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli,* in "Nuova Antologia", 1885; *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare ?,* in "Nuova Antologia", 1886.

[49] BOITO C., *I restauri in architettura*, in *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milano, 1893, p. 17.

[50] Lettera riservata di T. V. Paravicini al direttore Fiorelli, 25 novembre 1883. La citazione è riportata nella tesi di dottorato del XX ciclo in conservazione dei beni architettonici di LA ROSA N., *Francesco Bongioannini ispiratore del primo provvedimento "Sui restauri degli edifici monumentali"*, p. 178, e fa riferimento ad ACSDGABA, II vers., b. 216, Conservazione dei monumenti-affari diversi. Circolare 21 luglio1882.

introdotto con le sue nuove disposizioni del 1882. Paravicini scrive che diffonderà la notizia nel convegno londinese indetto per il 1884: «nella mia relazione al prossimo Congresso della *Society for the Protection of Ancient Buildings*, non solo vi verrà fatto cenno, ma andrà scoperto di poter mostrare che l'Italia fu tra le prime Nazioni Civili a promulgare tali regolamenti»[51].

Le aspettative di Paravicini sugli effetti della Circolare per la buona conservazione dei monumenti sono forti ed egli spera in un cambio d'atteggiamento, soprattutto nell'ambito dell'Università e, principalmente, in seno alle Commissioni Conservatrici provinciali e centrali presso il Ministero, in cui individuava, tra i componenti delle stesse, i maggiori responsabili ancora radicati al ripristino in stile, messo in atto senza alcun fondamento storico che potesse suffragare le cervellotiche ricomposizioni attuate in molti casi. Nel rapporto a Morris, in qualità di componente della segreteria della S.P.A.B., ne1 1881, a proposito degli effetti del restauro, scriveva «Onorevole Sig. Segretario, l'anno che trascorse fu per gli antichi monumenti di Milano, e dei paesi limitrofi, forse ancora più dannoso dei precedenti; se da una parte l'apatia e la speculazione furono causa della distruzione d'alcuni edifici interessanti per l'arte e per la storia, dall''altro l'ignoranza, la mania del ristaurare ne svisano un più gran numero; e qui giova osservare che i monumenti ch'ebbero a soffrire maggiori alterazioni, ch'ebbero i ristauri più capricciosi, più esiziali, furono quelli affidati alle cure delle R. Commissioni Conservatrici dei monumenti, dei Professori della R. Accademia di Belle Arti dell'Università e del Politecnico, ragion per cui, ogni osservazione, ogni protesta non poteva aver seguito essendo quelle persone per la loro stessa posizione sociale ritenute le uniche competenti in materia ed infallibili. Citerò alcuni esempi a conferma»[52]. Ma la relazione di Paravicini è molto interessante per il suo giudizio su Camillo Boito che evidentemente non aveva ancora mostrato né dato prova del suo improvviso cambiamento di opinione sul restauro che, inaspettatamente, sembra manifestarsi nell'ambito del IV Congresso degli architetti. L'opinione di Paravicini su Boito è ancora legata al restauro della Porta Ticinese di Milano. Quest'ultimo, secondo la valutazione espressa nel 1881 da Paravicini, non era meritevole di ricoprire le cariche di grande prestigio nell'ambito della tutela dei monumenti a cui l'amministrazione statale lo aveva destinato. Nella relazione a Morris e quindi al comitato direttivo della S.P.A.B., scrive: «Il Cav. Architetto Camillo Boito professore di Architettura all'Accademia di Belle Arti, incaricato dal Municipio di Milano di liberare la vecchia Porta Ticinese dalle casupole che la nascondevano in parte prese da ciò occasione per atterrare le vecchie torri medievali che ne facevano parte fiancheggian-

[51] Ivi, p.177.
[52] BELLINI A., *Tito Vespasiano Paravicini*, Milano, 2000, pp. 199-200.

dola esternamente per rifarle alcuni metri più indietro fingendole diroccate, oltre l'aggiunta di una merlatura alla porta stessa che non ha nemmeno ragione d'antica traccia, il che non tolse che venisse tosto nominato Consigliere Comunale, Membro della R. Commissione conservativa dei monumenti della Provincia di Milano e Membro del Consiglio Superiore d'arte sedente a Roma»[53].

Tra le altre notizie sui restauri mal condotti nella provincia milanese da personaggi che avevano ricoperto importanti e strategiche cariche istituzionali, e particolarmente come docenti e come presidenti dell'Accademia di belle arti di Milano, Paravicini indica le opere di Luigi Bisi (1814-1886) svolte nella chiesa di Sant'Ambrogio, arrestate solo dopo insistenti proteste e con l'ausilio dell'architetto francese Aymar Verdier (1819-1880), e quelle di Ambrogio Nava (1791-1862) nella Certosa di Pavia, continuate da Camillo Brambilla (1809-1892), componente della Commissione Conservatrice di Pavia: «I fianchi dell'antica Basilica di S. Ambrogio di Milano erano stati fin dalla fine del XIV secolo distrutti per aprirvi delle Cappelle ed un secolo dopo Bramante d'Urbino addossava a quelle del lato settentrionale un magnifico portico. Il Cav. Bisi Professore di prospettiva alla R. Accademia di Belle Arti ed attuale presidente di essa, voleva atterrare il lavoro di Bramante per fare di sua testa un fianco sullo stile iniziale della Basilica e solo lo si poté impedire interessando nella mia protesta l'architetto Aymar Verdier di Parigi. Le mie proteste però non valsero ad impedire che l'antico tabernacolo del IX secolo e l'altare venissero spostati dalla loro posizione leggermente obliqua all'asse della chiesa, obliquità caratteristica delle chiese lombarde del IX, X, XI, e XII secolo.

Il Conte Ambrogio Nava che fu poi presidente dell'Accademia di Brera nel 1843 distruggeva a titolo di restauro e di abbellimento l'antico pavimento in laterizio a colori della Certosa di Pavia sostituendolo con uno in marmo. Nell'inverno scorso il cav. Brambilla capo della Commissione Conservatrice dei monumenti della provincia di Pavia faceva distruggere anche quello della nave trasversa e ne fece mettere uno marmoreo e di più toglieva i piani inclinati che mettevano alle porticine della vecchia sacrestia e del lavabo dei monaci, facendovi in loro vece un gradino che scorcia le portine suddette. Né qui s'arrestò che coll'ugual sistema rinfrescò i vecchi armadi sostituendo alle antiche radiche altro legno chiaro e togliendo al legno di noce il color naturale antico con una spalmatura di nero lucido. Fortunatamente giunsi in tempo a protestare e l'opera restò circoscritta agli armadi di destra e a taluni di sinistra, restando incolumi gli altri»[54].

[53] *Ibidem*.
[54] Ivi, pp. 200-201.

Ma le aspettative di Paravicini sono disattese e presto deve, con rammarico, prendere atto che nonostante i nuovi e perentori indirizzi filologici indicati dal Ministero, si indugia ancora con i completamenti o rifacimenti in stile senza opportuni riferimenti e giustificazioni. A suo avviso, anche la volontà del Ministero non era espressa col necessario rigore dallo stesso Fiorelli che non si manifestava fermo nel pretendere l'osservazione delle prescrizioni della Circolare, continuando, inoltre, a dare credito a personaggi sempre legati alla vecchia maniera di intendere il restauro. Questi ultimi, secondo Paravicini, a cui erano riservate posizioni apicali di controllo sull'applicazione delle nuove disposizioni, avallavano e permettevano i più retrivi atteggiamenti ripristinatori con l'attuarsi dei «soliti vandalismi». Paravicini continua con le sue invettive nei confronti di Boito il cui ruolo occupato in varie sedi e istituzioni, lo distingue come il maggiore responsabile del fallimento del nuovo corso che si era tentato di dare al restauro in Italia con le disposizioni ministeriali elaborate da Bongioannini, che però non viene mai nominato. Paravicini aveva confidato sull'opportunità offerta dalle proteste contro i restauri di San Marco perché si potesse instradare il restauro in Italia verso un più maturo e pacato atteggiamento conservativo, ma deve ammettere il fallimento delle speranze che avevano sostenuto le sue aspettative. A proposito di una sua posizione sul restauro in linea con la Circolare, espressa in un saggio pubblicato dal Collegio degli architetti milanesi, denuncia che questi prendevano le distanze dalle sue affermazioni, nonostante tra i responsabili vi fossero membri della Commissione Conservatrice, professori del Politecnico e lo stesso Camillo Boito. Nella sua relazione alla S.P.A.B. del giugno del 1884, mestamente scrive: «Serbai un lungo silenzio in attesa dei risultati delle nuove disposizioni date dal Comm. e Senatore Fiorelli per la conservazione dei monumenti nella sua qualità di Direttore generale di tutti i Musei, Pinacoteche, scavi d'antichità e Monumenti del Regno. Su quelle disposizioni il Fiorelli mentre riconosce il bisogno di conservare i monumenti antichi nelle loro integrità, ammette che si possano restaurare, spogliare delle parti aggiunte e ripristinarle come dovevano essere aggiungendovi le parti distrutte. In conclusione il Fiorelli tentenna fra le giuste esigenze dell'archeologia moderna e le vecchie idee; in fatto lascia libero il campo e legalizza i soliti vandalismi. Sperai per altro che dopo quanto s'è scritto sugli errori e le deturpazioni del S. Marco in Venezia, la questione della conservazione dei monumenti dovesse entrare in una nuova fase più ragionevole, ma dovetti convincermi che quando gli uomini preposti alle Commissioni si debbono rimorchiare, si getta tempo e fatica senza cavarne alcun frutto. In una lettera al Collegio degli Ingegneri ed Architetti di Milano tentai persuadere i miei colleghi che le parti rifatte ora d'un monumento, sono sempre aggiunte moderne di nessuna importanza, e sono vandalismi quando si sostituiscono alle altre. Ed il Collegio degli Ingegneri,

nello stampare la mia memoria negli Atti, si fece premura di notare ch'esso non assumeva la responsabilità di quelle idee; il che vale quanto dire che il Consiglio dirigente era contrario. Eppure in Esso siedono due Membri della Commissione Conservatrice dei monumenti della Provincia di Milano; l'ingegnere Celeste Clericetti e l'Ingegnere Archimede Sacchi, entrambi professori al nostro Politecnico, e l'Architetto Camillo Boito Membro del Consiglio Superiore di Belle Arti e Professore alla nostra Accademia, al quale spetta approvare i progetti di restauro e di conservazione di monumenti.

Ben è vero che il Boito in una recente Conferenza che tenne nel Castello Medievale dell'Esposizione di Torino, propugnò le idee che informano la... e sarebbe stato questo un gran passo se non avesse concluso col domandare al Governo un assegno maggiore pel ristauro dei monumenti.

In questo modo si spiega il perché nel progetto di restauro del Castello e palazzo dei Visconti a Pavia fatto dall'Ingegnere Savoldi professore al suddetto Politecnico vi sono aggiunte ornamentali alle finestre, mentre si ha la certezza che le attuali sono genuine e così vi si fanno altre aggiunte che falsano la storia e deturpano il monumento, eppure il progetto venne accolto e lodato dal Consiglio Superiore di Belle Arti»[55].

Con scoramento Paravicini conclude la sua relazione alla S.P.A.B. dichiarandosi vinto e consapevole che ogni azione che potrebbe nascere attraverso proteste portate avanti dagli intellettuali italiani sarebbe destinata al fallimento, dovendosi scontrare con una consorteria stabilita tra i personaggi posti ai vertici della struttura di tutela: «È doloroso invero che il Governo Italiano sprechi somme considerevoli per far guastare i nostri monumenti, né vale alcun reclamo… L'unico mezzo che può giovare e porre un freno a questi vandalismi è il designarli al pubblico biasimo sui giornali stranieri, il denunciarli a Congressi archeologici ed il far presente l'impossibilità di agire in Italia pei mezzi coercitivi di cui i Membri delle Commissioni dei monumenti dispongono spalleggiati dal Consiglio Superiore di Belle Arti al quale spetta tutta la responsabilità dei vandalismi che si commettono e delle vessazioni che si fanno»[56].

Le varie notizie raccolte e la testimonianza di Paravicini non mostrano, in verità, Boito come convinto difensore dell'autenticità dei monumenti e sincero paladino della conservazione. Forse per questo i meriti che gli sono stati tributati con l'essere riconosciuto un innovatore che ha stabilito le basi teoriche del restauro contemporaneo, devono essere riconsiderati e sicuramente ridimensionati, sconfessando il suo presunto ruolo di protagonista nell'ambito del nuovo corso del restauro, che fino ai nostri giorni gli è stato

[55] Ivi, p. 202-203.
[56] Ivi, p. 203-204.

tributato. Appare sempre più verosimile che il riconoscimento a Boito di essere il fondatore di una «teoria intermedia» tra Viollet-le-Duc e Ruskin, sia assolutamente privo di fondamento[57]. Qualche dubbio sulla limpidezza della sua posizione sul restauro in merito alla presunta repentina conversione del 1883, è stato avanzato da diversi autori, ma il ruolo di innovatore del restauro continua ad essere mantenuto senza fondata giustificazione.

La fortuna critica di Boito (che ancora si trascina) come riferimento culturale per il restauro si deve alla generazione immediatamente successiva, che ne ha radicato lo stereotipo di pietra miliare e guida di un supposto processo evolutivo. Gustavo Giovannoni (1873-1947) ne è stato il maggiore patrocinatore, presentandolo come il massimo teorico del restauro dell'Ottocento, «il più autorevole e tenace assertore» dell'originale "teoria intermedia". Ovvero quella teoria «che già da qualche anno è stata formulata come tale e si è presentata come felice soluzione intermedia tra le due tendenze... dello stile similare, cioè quella di Viollet-le-Duc… [ovvero anche] degli artisti novatori, che baldanzosamente vuol portare le forme 'sincere' del nostro tempo, le quali continuano senza preoccupazioni il passato… [e quella, riferendosi a Ruskin, della] negativa tendenza archeologica»[58].

Alcuni autori hanno rimarcato manifeste incongruenze nella effettiva posizione di Boito sul restauro a partire da Liliana Grassi che critica l'efficacia della sua azione affermando che «non arrivò ad un'effettiva liberazione dall'equivoco dell'interpretazione stilistica»[59].

[57] BELLINI A. *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI A., *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991, pp. 159-167.

[58] GIOVANNONI G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, 1925, p. 121. L'argomento è ampiamente trattato in CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli, 1997, nel capitolo VII, pp. 201-230.

[59] GRASSI L., *Camillo Boito*, Milano, 1959, p. 125. Per delineare il clima culturale e la figura controversa del personaggio cfr.: BELTRAMI L., *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, in "Nuova Antologia", III, vol. XXXVIII; CRIPPA M. A. (a cura di) BOITO C., *Il nuovo e l'antico in architettura*, Milano, 1988; ROCCHI G., *Camillo Boito e le prime proposte normative del restauro*, in "Restauro", III, 1974; STOLFI G., *Boito, gli altri e il moderno pensiero sul restauro*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., (saggi in onore di Renato Bonelli) fasc. 15-20, 1990-1992; GRIMOLDI A. *Camillo Boito e il gusto dominante: significato tra i contemporanei, fortuna fra i posteri dei precetti boitiani*, in GRIMOLDI A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991; ancora nella stessa opera: BELLINI A., *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*; BORIANI M., *Artigianato, arti decorative e industriali, restauro nel pensiero di Camillo Boito*; PUPPI L., *La ricostruzione dell'altare di Donatello a Padova. Un'ambiguità di Camillo Boito restauratore*; FARINA P., *Restauro architettonico e pubblica opinione alla fine dell'800. Osservazione sopra le «Questioncelle architettoniche» di Camillo Boito*; GUARISCO G., *Un parere di Camillo Boito sui restauri di S. Abondio in Como*. In proposito si consultino anche: MIARELLI MARIANI G., *Monumenti nel tempo*, Roma, 1979; BOCCHINO F., *Camillo Boito e la dialettica tra conservare e restaurare*, in CASIELLO S., *La cultura del restauro, teorie e fondatori*, Venezia, 1996. Un'interessante

Lo stesso Boito, ancora nel 1893 non era riuscito a districarsi da certe contraddizioni generate da forzate graduatorie tra valore storico ed estetico, avvitando le speculazioni intorno alle sue note considerazioni gerarchiche: «Si può affermare in generale che il monumento ha le sue stratificazioni, come la crosta terrestre, e che tutte dalla profondissima alla superficiale, posseggono il loro valore e debbonsi rispettare. Si può aggiungere, non di meno, che le cose più vecchie sono in generale, le più venerabili e più importanti di quelle meno vecchie; ma che quando queste ultime appaiono meno belle delle altre, bellezza può vincere vecchiaia»[60].

A questo proposito si deve mettere ancor più in evidenza che i suoi concetti di stratificazione, innovazione e ripristino ondeggiano tra colorite espressioni in rima ed esempi di restauri avvenuti pochi anni prima della pubblicazione del suo libro del 1893. Sull'argomento, che riprende anche le critiche mosse da Paravicini, si deve menzionare il giudizio che Boito esprime su alcuni restauri in cui il rispetto delle stratificazioni appare totalmente contraddetto, a favore di ingenti liberazioni e completamenti in stile di mirabile invenzione. Il primo esempio tratta della liberazione e ridisegno della chiesa di San Babila a Milano criticato da Giuseppe Mongeri (1812-1888) nel libro *Arte in Milano* del 1872. A parere dello storico dell'arte, la chiesa mostrava «solamente qualche segno della sua vetustà» e lamentava «come sia stata rifatta, anzi contraffatta da architetti di tale levatura, che hanno da se stessi saputo condannarsi all'oblio». Mostrando la sua vera indole ripristinatoria, certamente non ancora sopita, e forse semplicemente malcelata, Boito stronca le osservazioni di Mongeri, probabilmente ritenuto anche incompetente perché non architetto, dichiarando:«la chiesa di San Babila, svestita del grottesco paludamento barocco, è tornata viva e quasi genuina. Questo importa: quasi genuina»[61]. Dunque per Boito la demolizione delle stratificazioni è un'azione benefica, e cita anche un'altra simile operazione avvenuta a Palermo nella chiesa di Santa Maria della Catena ad opera di Giuseppe Patricolo (1834-1905): «E in Palermo… ricomparve graziosamente il corpo della chiesa di Santa Maria della Catena, un misto di ogivale nordico e di rinascimento nostrale; e per ridonarla all'ammirazione della storia bastò, quasi direi, pigliare con due dita il manto settecentistico, gridando, come l'avvocato greco: Guardate»[62] (figg. 173-174).

analisi critica degli scritti su Boito si trova in CARBONARA *G. Il restauro filologico alla fine del XIX secolo* in idem *Avvicinamento…*, op. cit., pp. 201-230.

[60] BOITO C., *Questioni pratiche di belle arti*, Milano, 1893, p.22.

[61] Ivi, p. 6. Al tempo in cui scrive il Mongeri si era lavorato solamente in un fianco della chiesa con cospicui interventi di fantasia. In seguito i lavori di ripristino nello stile romanico continuarono sotto la direzione di Paolo Cesa Bianchi (1880) e di Cesare Nava che fa realizzare una nuova facciata su suo disegno in sostituzione di quella barocca.

[62] *Ibidem*. I restauri della chiesa di Santa Maria della Catena si sono svolti tra il 1878 e il 1885 e si è trattato di lavori molto complessi in cui dopo le demolizioni delle stratificazioni

Quello che lascia veramente sorpresi è il giudizio altalenante, illogico e mistificatore che Boito, nel corso di pochi anni, esprime su Viollet-le-Duc. Sbeffeggiato nei noti *dialoghi* del 1893, con espressioni che lascerebbero intuire un antico e radicato distacco ideologico. In altri tempi, non troppo lontani in verità, infatti, Boito era stato un convinto e lusinghiero adulatore del restauratore francese, presentato, nel 1880, come «scrittore insigne, critico e storico dell'arte architettonica, eccellente restauratore degli edifici del medio evo, architetto praticissimo»[63]. Nel III Congresso degli ingegneri ed architetti italiani svoltosi a Napoli nel 1879, insieme a tutti i partecipanti, Boito commemorava la morte di Viollet-le-Duc, proclamandolo, «maestro del restauro». Sulla stessa linea di pensiero del restauratore francese, nel Congresso di Firenze del 1876, sempre Boito, con altri architetti aveva sostenuto che bisognava «garantire che il restauro dei monumenti proceda in accordo con l'epoca alla quale appartengono e alla loro importanza… ogni edificio deve essere restaurato nello stile che gli appartiene»[64].

Nel 1893, Boito, rinnegando i suoi trascorsi nell'ambito del restauro e, soprattutto, il credo tanto a lungo professato, tenta di dimostrare che la sua metamorfosi, iniziata improvvisamente dieci anni prima, è finalmente completa. All'inizio del "dialogo primo" del capitolo intitolato *I restauri in architettura*, sciorina una sua "nuova massima orientale": «Si potrebbe a questo nostro dialogo piantare in testa per epigrafe una sentenza cinese: *Vergogna ingannare i contemporanei; vergogna anche maggiore ingannare i posteri*»[65]. E volendo dare forza alle sue argomentazioni deve, obbligatoriamente sconfessare e annientare Viollet-le-Duc, per dimostrarsi un convinto sacerdote della dottrina ruskiniana: «Con la teoria del Viollet-le-Duc non c'è sapienza, non c'è ingegno, che valgano a salvar dagli arbitri; e l'arbitrio è una bugia, una falsificazione, una trappola tesa ai posteri e spesso anche ai contemporanei. Quanto meglio il restauro è condotto, tanto più la menzogna riesce insidiosa e trionfa l'inganno. Che cosa direbbe ella di un antiquario, il quale, avendo scoperto, mettiamo, un nuovo manoscritto di Dante o Petrarca, monco ed in gran parte illeggibile, si adoperasse a riempire di suo capo, astutamente, sapientemente, le lacune, per modo da rendere impossibile o difficilissimo il distinguere le aggiunte dall'originale? Non maledirebbe all'abilità suprema di questo falsario? E anche pochi periodi, pochi vocaboli interpolati in un testo, non le riempiono l'animo di fastidio e il cervello di dubbi?»[66].

settecentesche esterne ed interne, si sono dovute affrontare numerose opere di completamento e ricostruzione di parti cospicue, secondo il cosiddetto stile gotico-catalano.

[63] BOITO C., *Architettura del Medioevo in Italia*, Milano 1880, p. 304.

[64] Cfr. "Atti del II Congresso…", Firenze 1876.

[65] BOITO C. *Questioni pratiche di belle arti*, Milano 1893, p. 3.

[66] Ivi, pp. 11-12.

Nel suo dialogo Boito riporta una citazione, senza menzionare l'autore, che può attribuirsi a Francesco Bongioannini, che in più occasioni aveva fatto dichiarazioni dello stesso tenore, e nel 1893, quando si stampava il libro, era a capo della Direzione Generale di antichità e belle arti. L'ignoto personaggio viene definito «colui che tiene in mano i fili per farci gesticolare e parlare»[67]. Ci si riferiva ad una conferenza tenuta dall'innominato nel 1884, a Torino, nell'ambito dell'Esposizione nazionale, in cui venivano pronunciate, come le definisce Boito, le due brevi sentenze: «1° Bisogna fare l'impossibile, bisogna fare miracoli per conservare al monumento il suo vecchio aspetto artistico e pittoresco; 2° Bisogna che i compimenti, se sono indispensabili, e le aggiunte, se non si possono scansare, mostrino, non di essere opere antiche, ma di essere opere d'oggi»[68].

Il voto delle massime sul restauro dei monumenti del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani del 1883

Il 22 gennaio 1883 dopo il discorso inaugurale del commendatore Alessandro Betocchi, nella gran sala del palazzo dei Conservatori in Campidoglio, alla presenza del re Umberto I, si dava inizio ai lavori del Congresso suddiviso in sei sezioni[69]. Il compito di relatore della prima sezione di Architettura e costruzioni civili è affidato, nella qualità di presidente, a Boito che illustra tre dei cinque quesiti presentati dai partecipanti alle riunioni[70]. Il primo era relativo all'opportunità di non affidare più opere di restauro agli uffici del Genio Civile e di formare piuttosto degli ispettorati regionali in cui potessero confluire veri specialisti nella conoscenza dell'architettura storica, capaci di progettare e dirigere interventi di restauro[71]. Il vero argomento principe di cui si occupa la sezione è presentato da Boito nei seguenti termini: «Se nei restauri dei monumenti architettonici, massime di quelli apparte-

[67] Ivi, p. 13.

[68] Ivi, p. 14. In queste espressioni di Boito e in quelle precedenti si posso riconoscere alcune affermazioni di Ruskin, ma anche quella particolare dote del cosiddetto "spirito italico", di quanti, per motivi di opportunità, sono pronti, come se nulla fosse, a cambiare la casacca.

[69] Le sezioni erano così suddivise: I. architettura e costruzioni civili; II. Costruzioni stradali e ferrovie; III. Idraulica fluviale, marittima e relative costruzioni; IV. Ingegneria industriale e fisica tecnica; V. Ingegneria ed Architettura ne' suoi rapporti colla giurisprudenza, coll'igiene e colla sicurezza delle persone; VI. Geodesia e topografia, estimo, catasto ed Ingegneria agraria.

[70] Boito viene eletto presidente della sezione architettura con 39 voti su 50, mentre la carica di vice-presidente è attribuita a Luigi Rosso. Ernesto Basile e Raffaele Ojetti, svolgono le mansioni di segretari.

[71] È molto probabile che questo quesito sia stato suggerito da Bongioannini che aveva fatto ufficiale richiesta al Ministero di istituire "uffici speciali", poi attivati soltanto nel 1891, cfr. ACSDGABA, I vers., b. 364, legge sulla conservazione dei monumenti, 1879-1881.

nenti al Medio Evo, convenga imitare nelle parti da compiere o da aggiungere lo stile, la forma, il lavoro, i materiali vecchi, così che le nuove opere sembrino originarie; o se all'incontro convenga e in qual modo mostrare presente quali parti vengano aggiunte o compiute». Intorno al quesito che affronta, indubbiamente, l'argomento centrale e più importante, si apre un acceso dibattito che sembra interminabile, tanto che lo stesso Boito sarà costretto a dichiararsi pentito di averlo presentato a causa dei numerosi interventi che impegnano i congressisti per due giorni. Il quesito posto da Boito prospetta due distinte vie che si possono intraprendere nel restauro: dissimulare o denunciare le aggiunte? Si sottolinea che le determinazioni prese dopo un approfondito dibattimento sono da attribuire all'assemblea dei partecipanti nel suo complesso e non soltanto ad un singolo individuo, come finora si è fatto indicando in Boito l'artefice delle volontà collegiali che furono espresse dal consesso di professionisti. Paradossalmente la maggioranza dei partecipanti avrebbe potuto votare la necessità di mimetizzare i completamenti, confermando la predilezione per il ripristino in stile. Questo avrebbe determinato forse la convinzione che Boito fosse il responsabile del perdurare del ripristino in stile? E se al suo posto a presentare il quesito sul restauro ci fosse stato l'architetto Rosso, il secondo classificato nella votazione per la presidenza della sezione, si sarebbe potuto sostenere che questi fosse il vero artefice della nuova via per il restauro in Italia?

La discussione si svolge ordinatamente con il susseguirsi di diversi interventi pertinenti che portarono l'assemblea al voto delle famose "sette massime". Precedute da una breve introduzione in cui si precisa l'importanza della genuina conservazione dei monumenti-documenti, si loda il valore dei provvedimenti presi dal Ministero con il Decreto e la Circolare 683 bis del 1882: «Considerando che i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate; la prima sezione del IV Congresso degli Ingegneri ed Architetti, presa cognizione delle circolari inviate dal Ministero della pubblica istruzione ai Prefetti del Regno intorno ai restauri degli edifici monumentali, raccomanda le seguenti massime.

1. I monumenti architettonici, quando sia dimostrata incontrastabilmente la necessità di porvi mano, devono piuttosto venire consolidati che riparati, piuttosto riparati che restaurati, evitando in essi con ogni studio le aggiunte e le rinnovazioni.

2. Nel caso che le dette aggiunte o rinnovazioni tornino assolutamente indispensabili per la solidità o per altre cause invincibili, e nel caso che ri-

guardino parti non mai esistite o non più esistenti e per le quali manchi la conoscenza sicura della forma primitiva, le aggiunte o rinnovazioni si devono compiere con carattere diverso da quello del monumento, avvertendo che, possibilmente, nell'apparenza prospettica le nuove forme non urtino troppo con il suo aspetto artistico.

3. Quando si tratti invece di compiere cose distrutte o non ultimate in origine per fortuite cagioni, oppure di rifare parti tanto deperite da non poter più durare in opera, e quando non di meno rimanga il tipo vecchio da riprodurre con precisione, allora converrà in ogni modo che i pezzi aggiunti o rinnovati, pure assumendo la forma primitiva, siano di materia evidentemente diversa, o portino un segno inciso o meglio la data del restauro, sicché neanche su ciò possa l'attento osservatore venire tratto in inganno. Nei monumenti dell'antichità o in altri, ove sia notevole la importanza propriamente archeologica, le parti di compimento indispensabili alla solidità e alla conservazione dovrebbero essere lasciate coi soli piani semplici e coi soli solidi geometrici dell'abbozzo, anche quando non appariscano altro che la continuazione od il sicuro riscontro di altre parti anche sagomate ed ornate.

4. Nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei mosaici, dei dipinti oppure dal colore della loro vecchiezza o delle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato rovinoso in cui giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla codeste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico.

5. Saranno considerate per monumenti, e trattate come tali, quelle aggiunte o modificazioni che in diverse epoche fossero state introdotte nell'edificio primitivo, salvo il caso in cui, avendo un'importanza artistica e storica manifestamente minore dell'edificio stesso e nel medesimo tempo svisando e smascherando alcune parti notevoli di esso, si ha da consigliare la rimozione o la distruzione di tali modificazioni o aggiunte. In tutti i casi nei quali sia possibile, o ne valga la spesa, le opere di cui si parla verranno serbate, o nel loro insieme o in alcune parti essenziali, possibilmente accanto al monumento da cui furono rimosse.

6. Dovranno eseguirsi, innanzi di por mano ad opere anche piccole di riparazione o di restauro, le fotografie del monumento, poi di mano in mano le fotografie dei principali stati del lavoro, e finalmente le fotografie del lavoro compiuto. Questa serie di fotografie sarà trasmessa al Ministero della pubblica istruzione insieme con i disegni delle piante degli alzati e dei dettagli e, occorrendo, cogli acquarelli colorati, ove figurino con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte. Un resoconto preciso e metodico delle ragioni e del procedimento delle opere e delle variazioni di ogni specie accompagnerà i disegni e le fotografie. Una copia di tutti i documenti ora indicati dovrà rimanere deposi-

tata presso le fabbricerie delle chiese restaurate, o presso l'ufficio incaricato della custodia del monumento restaurato.

7. Una lapide da infiggere nel monumento restaurato ricorderà la data e le opere principali del restauro»[72].

I contenuti delle sette massime sono stati più volte vagliati e descritti da vari autori che hanno messo in luce le molteplici peculiarità, spesso attribuendo, come si è detto, al documento votato dal Congresso, la dignità ed il valore di una serie di proposte rivoluzionarie, a beneficio della notorietà di Camillo Boito, a cui ne è sempre stata riconosciuta la paternità.

Ferma restando la validità degli argomenti, analizzando con attenzione i contenuti delle sette massime, si può insistere nel riconoscerne quell'originalità e quel carattere d'innovazione a cui molti autori ha fatto costante riferimento? Si può ulteriormente considerare quel documento come il manifesto del restauro a cui si voleva imprimere una svolta rivoluzionaria, ricolma di principi anticipatori?

Un sereno esame delle singole tematiche affrontate nelle sette massime, mette in luce che nulla di eclatante e innovativo si trova nelle dichiarazioni votate. In verità, si può soltanto constatare che tutti gli argomenti affrontati, sono privi della ben che minima freschezza e novità e che, al contrario di quanto si possa superficialmente supporre, hanno tutt'altra paternità. A Boito e al Congresso si può riconoscere di avere dato vita ad una encomiabile opera di collazione di sani principi già espressi da altri, ma senza alcuna originalità delle tematiche trattate.

Gli argomenti della prima massima, per esempio, sono totalmente da attribuire ad Adolphe Napoléon Didron (1806-1867), che già nel 1839 aveva coniato il suo noto assioma: «*En fait de monuments anciens, il vaut mieux consolider que réparer; mieux réparer que restaurer; mieux restaurer que refaire; mieux refaire qu'embellir; en aucun cas, il ne faut rien ajouter, surtout rien retrancher*»[73]. Le constatazioni di Didron erano frutto delle sue esperienze di analisi di edifici medievali per il ruolo che gli aveva attribuito il ministro François Guizot (1787-1874) di componente del Comitato storico delle arti e dei monumenti. Si noti che nella massima votata dal Congresso del 1883, non è riportata la parte finale della dichiarazione importantissima di Didron, in cui, a sottolineare il rispetto delle stratificazioni, lapidariamente asserisce: «non bisogna aggiungere niente, soprattutto niente sottrarre». Il

[72] AA.VV., *Atti del VI Congresso degli Ingegneri ed Architetti italiani*, Roma, 1884, p. 121 e segg.

[73] «In fatto di monumenti antichi, è meglio consolidare che riparare; meglio riparare che restaurare; meglio restaurare che rifare; meglio rifare che abbellire; in ogni caso, non bisogna aggiungere niente, soprattutto niente sottrarre» in DIDRON A. N., "*Bulletin Archèologique du Comité, historique des arts et monuments*", I, 1839, p.4 7. L'assioma è poi ripetuto in DIDRON A. N., *Réparation de la cathèdrale de Paris*, in "Annales archèologiques", III, 1845.

motivo della "dimenticanza" è certamente da attribuire al fatto che quelle ristrettive e perentorie affermazioni di rispetto per tutti i contributi della storia dei monumenti, avrebbero contraddetto i successivi articoli discussi e votati.

Gli argomenti dei punti 2 e 3 si possono fare risalire alle opere compiute da Raffaele Stern e da Giuseppe Valadier per gli interventi nel Colosseo e, soprattutto, nell'arco di Tito, indicati come esemplari nel dizionario di Quatremère de Quincy, e spesso richiamati nell'ambito del dibattito congressuale. Ma non deve sfuggire che le due massime ripetono nella parte operativa gli stessi principi espressi da Ruskin nella presentazione del libro di Zorzi, di condanna dei restauri di ripristino svolti da Meduna nella Basilica di San Marco: «L'unico principio è, che dopo ogni processo di operazione, in qualunque modo necessario alla sicurezza di un monumento, ogni pietra esterna dovrebbe essere rimessa a suo luogo; se ci fossero da fare aggiunte per sostenere i muri, le nuove pietre, invece di somigliare alle antiche, dovrebbero essere lasciate senza scultura, solamente avendo una iscrizione della data del loro collocamento. Di questa maniera gli archeologi futuri sarebbero sempre in stato di studiare la storia dell'Architettura sugli edifici autentici. Nei miei studi adopero la metà del tempo, che ho per analizzare un edificio, a trovare quali sono le parti originali»[74].

Una sorta di codice interpretativo per designare le categorie d'intervento nel restauro pare fosse già in uso in vari paesi, come testimoniava il noto storico dell'arte, architetto e collezionista barone Heinrich von Geymüller (1839-1909)[75].

Anche nella quarta massima traspare il riflesso delle posizioni lungamente ribadite, negli anni ed in tante occasioni, da Ruskin in merito al «colore della vecchiezza» o alle «circostanze pittoresche». Nel testo si può trovare un preciso riferimento alla Basilica di San Marco come uno di quei monumenti «che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei musaici…».

Il tema delle liberazioni trattato nella quinta massima non aggiunge significative argomentazioni rispetto agli atteggiamenti che erano indicati nella Circolare dell'82. Precisa però, ancora con espliciti riferimenti alle vicende del cantiere di San Marco, che le parti rimosse non dovessero essere disperse

[74] RUSKIN J., *Presentazione* in ZORZI A. P., *Osservazioni*…, op. cit., pp. 32-33.

[75] L'argomento è stato trattato da Geymüller in un congresso per la protezione delle opere d'arte svoltosi a Parigi nel 1889, che testimoniava che in Svizzera si adottavano specifici provvedimenti per distinguere gli interventi svolti sulle opere d'arte: «La sola data per le parti interamente moderne. La data e il segno RFS per le parti sostituite e riprodotte esattamente secondo il modello originale. La data e il segno RL per le parti restaurate liberamente secondo esempi analoghi». Si cita da CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, Napoli, 1997, p. 210, che riporta quanto scritto in GIOVANNONI G., *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma, 1929, p. 125.

o cedute per pochi soldi, ma bensì conservate ed esposte a disposizione degli studiosi.

Anche il tema della fotografia era stato trattato nelle disposizioni ministeriali e se ne indicava l'uso nella fase di studio delle fabbriche. Il voto del Congresso però attribuisce a questo mezzo di rappresentazione, al tempo in continua evoluzione, un ruolo fondamentale raccomandandone l'impiego in tutti i «principali periodi del lavoro». Bisogna rammentare in proposito che anche Viollet-le-Duc aveva esaltato l'importanza della fotografia come unico mezzo oggettivo di rappresentazione dell'architettura storica, proprio al servizio dei monumenti da restaurare[76]. Veniva raccomandato specificatamente di documentare con scrupolo e «con evidente chiarezza tutte le opere conservate, consolidate, rifatte, rinnovate, modificate, rimosse o distrutte», anche con l'ausilio di acquerelli colorati, considerando i limiti delle riproduzioni fotografiche di quel tempo.

La parte dell'articolo sesto relativa alla documentazione da custodire presso il monumento restaurato è da riferire all'emendamento presentato dal professore di architettura dell'Università di Firenze, Giuseppe Castellazzi (1834-1887) e dall'ingegnere Rendina, che sottolineavano l'interesse delle notizie per l'eventuale esecuzione di ulteriori interventi[77].

La settima massima relativa alla targa da apporre con le notizie sul lavori svolti, che non era prevista nelle proposte precedenti, viene aggiunta alla fine su proposta degli architetti Giovanni Battista Giovenale (1848-1934) e Raffaele Faccioli (1836-1914) e approvata dall'assemblea.

Ma perché dunque dopo soli sei mesi dalla diffusione del Decreto e della Circolare sui restauri del luglio del 1882, si sentiva il bisogno di intervenire con correzioni e precisazioni? In mancanza di una risposta degli stessi protagonisti, si possono proporre solo delle ipotesi certamente non prive di fondamento. Una prima supposizione potrebbe riguardare un diretto coinvolgimento dell'ispettore Bongioannini. Un esame dei suoi scritti lascia trasparire che avrebbe potuto introdurre già nella Circolare il tema della distinguibilità, ma che per qualche motivo ne sia stato dissuaso. Il voto del Congresso rendeva democratico un atteggiamento di rispetto dei monumenti che, al contrario, se imposto da una Circolare, poteva apparire una prevaricazione.

Un'ulteriore chiave di lettura si può trovare ancora considerando cosa accadeva, nello stesso momento, nel cantiere della Basilica di San Marco. Come abbiamo riportato l'effettivo cambiamento auspicato di una svolta nella prosecuzione dei restauri, non si era verificato pienamente. Le relazioni di Zorzi e le iniziative della S.P.A.B. testimoniano una viva attività di protesta che si incentrava attorno ai metodi di intervento e alla possibilità di distin-

[76] VIOLLET-LE-DUC E. E., lemma *restauration,* in *Dictionnaire raisonné de l'architecture francaise du XII au XVI siècle,* Paris, 1854-67, t. VIII, p. 33.

[77] AA.VV., *Atti del VI* Congresso…, op. cit., p. 126.

guere le opere di restauro. Il quesito presentato da Boito «convenga imitare, nelle parti da compiere o da aggiungere… o… mostrare palesemente quali parti vengano aggiunte o compiute», e le conseguenti sette massime, ruotano intorno al tema del facile riconoscimento delle parti aggiunte, per quella pressante istanza di autenticità rivolta ad identificare le parti originarie, da lungo tempo espressa da Ruskin e, ormai, dal mondo anglosassone.

Un contributo essenziale sull'argomento ci viene offerto dalla interessante ricerca sulla cultura ottocentesca del restauro in Gran Bretagna, che ci presenta in questo stesso volume Ventimiglia[78]. Mi riferisco in particolare alle *Norme sulla conservazione dei monumenti antichi e delle rovine*, che già dal 1865 rappresentavano un orientamento squisitamente conservativo, con norme di riferimento e metodiche applicative valide per tutto il territorio del Regno Unito e, principalmente, agli *Ancient Monument Protection Act*, la legge di tutela varata dal Parlamento britannico nel 1882.

È facile intuire la delusione degli intellettuali d'oltre Manica ed europei, in rivolta per la falsificazione di San Marco, nel prendere atto delle vaghe norme dettate dallo Stato italiano per condurre i restauri, che persistevano con indicazioni rivolte alla mimetizzazione dei ripristini. Forse un moto d'orgoglio ha indotto gli architetti italiani che partecipavano al Congresso dell'83, in presenza di tante delegazioni di colleghi venuti da vari Paesi stranieri, a scrollarsi di dosso l'etichetta di "falsificatori" e li ha indotti, Boito in testa, a reagire dimostrando il loro "incondizionato e sincero" interesse per l'autenticità del patrimonio architettonico, ormai sulla via del definitivo riconoscimento di eredità universale.

Il tentativo di varare una seconda Carta italiana del restauro del 1891

Con Regio Decreto del 19 agosto 1891, in sostituzione dei Commissariati speciali per i musei e gli scavi, si istituivano gli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti. Alla direzione di questi Uffici venivano chiamati gli stessi architetti già selezionati su indicazione di Francesco Bongioannini, che avevano disimpegnato il ruolo di Delegato regionale per la riforma dell'elenco dei monumenti[79]. Gli Uffici regionali di nuova istituzione erano

[78] Cfr. infra, VENTIMIGLIA G. M., *Il ruolo della cultura inglese nella definizione del restauro come disciplina* nel capitolo V.

[79] Col Decreto ministeriale del 27 novembre 1884 si era istituito il servizio per la riforma del catalogo dei monumenti nazionali. Il Paese era stato suddiviso in dieci aree regionali e per ognuna di esse si nominava un Delegato del Ministero: per il Piemonte e la Liguria Alfredo D'Andrade, per la Lombardia Luca Beltrami, per l'Emilia e la Romagna Raffaele Faccioli, per il Veneto Federico Berchet, per la Toscana Luigi Del Moro, per le Marche e l'Umbria Giuseppe Sacconi, per il Lazio provvisoriamente Francesco Bongioannini e subito dopo Guglielmo Calderini, per la Campania, l'Abbruzzo, la Puglia e la Calabria Michele Ruggiero,

stati dotati, il 1° ottobre del 1891, di un Regolamento provvisorio, messo a punto da Bongioannini in accordo col direttore Fiorelli, perché se ne sperimentasse effettivamente l'efficacia attraverso la pratica attuazione nelle varie sedi, e per questo i direttori erano chiamati ad esprimere i loro pareri e le eventuali proposte di modifica. Il Regolamento non è mai stato approvato definitivamente ed è rimasto provvisorio per tutta la durata degli Uffici regionali, che resteranno in attività fino al 1902, quando saranno rimpiazzati dalle Soprintendenze, la cui effettiva conversione avverrà soltanto dal 1907.

La prolungata provvisorietà del Regolamento degli Uffici regionali, oltre ad immaginabili resistenze da parte di alcuni architetti-direttori, restii ad accettare così radicali cambiamenti dopo una prolungata attività ripristinatoria, ha anche una precisa causa riscontrabile nel periodo di sbandamento che coinvolge l'organizzazione del servizio di tutela. Dopo oltre quindici anni di guida sicura ed autorevole, la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti attraversa un'inattesa crisi provocata dall'abbandono improvviso, proprio in quel 1891, del suo motore organizzativo impersonato da Giuseppe Fiorelli, costretto ad abbandonare il suo ruolo al vertice della Direzione, per una progressiva forma di cecità. Come effetto di questa sciagurata assenza inattesa, il ministro Pasquale Villari sdoppia la precedente struttura coordinata da Fiorelli in due Divisioni, quella per l'arte antica affidata all'archeologo Carlo Fiorilli (1843-1937), e quella per l'arte contemporanea, assegnata al drammaturgo Giuseppe Costetti (1834-1928)[80]. Nel 1893 il ministro Ferdinando Martini, in sostituzione della Divisione per l'arte contemporanea, crea la Divisione dei monumenti mettendovi a capo Francesco Bongioannini[81]. Ma l'azione di Bongioannini, estensore di quel regolamento, che operava per la sua definitiva ufficializzazione, è interrotta da un'ulteriore rivoluzione organizzativa. Il ministro Guido Baccelli nel 1895 ripropone lo schema organizzativo della Direzione generale ponendovi al vertice Costetti, che pre-

per la Sardegna Filippo Vivanet e per la Sicilia Giuseppe Patricolo. L'individuazione dei delegati per il catalogo, poi chiamati ad assolvere il ruolo di capi degli Uffici regionali era stata operata da Bongioannini, come lo stesso riferisce in un suo saggio: «le mie osservazioni riassunte nel 1882 in una Circolare sui restauri dei monumenti indussero il Governo a lasciarmi scegliere nelle varie regioni, come delegati governativi per la tutela dei monumenti, coloro che si erano dimostrati più adatti; e attorno ad essi potei poi costituire gli attuali uffici stabilmente», in BONGIOANNINI F., *Scuola pratica, o la scuola popolare e la riforma degli studi dedotte dalla scuola teorico-pratica gratuita medievale*, Torino, 1902, p. 10.

[80] Regio Decreto 28 giugno 1891, *Abolizione della Direzione generale di antichità e belle arti e creazione di due Divisioni, una per l'arte antica e l'altra per l'arte contemporanea*.

[81] Decreto ministeriale 29 novembre 1893, *Riordinamento dei servizi di AA. e BB. AA. Creazione di due divisioni, una per gli scavi, musei e gallerie, l'altra per i monumenti e le scuole dell'arte*.

cedentemente era stato scalzato da Bongioannini, costretto a ritornare nel suo ruolo subalterno[82].

È molto utile mettere in evidenza che il Regolamento provvisorio, illustrato da Bongioannini e consegnato ai responsabili degli Uffici Regionali, convocati in assemblea a Roma alla fine di ottobre del 1891[83], conteneva anche, particolare molto rilevante per il nostro argomento, le *Norme per la conservazione dei monumenti*. Nel testo di queste norme si può riscontrare la determinazione di voler andare ben oltre i precedenti criteri espressi nella Carta del 1882, annettendo nuovi concetti, che più di quanto si era potuto fare prima, potevano orientare il restauro verso una via strettamente conservativa, che individuava nell'autenticità il valore essenziale del monumento-documento.

Alcuni concetti delle *Norme* si avvicinavano alle posizioni, addirittura superandole in taluni aspetti, della *Society for the Protection of Ancient Buildings* e dello stesso Ruskin, le cui proteste avevano innescato le riflessioni ed il dibattito che si sviluppava in quegli anni intorno al restauro dei monumenti. Le indicazioni delle *Norme* oltrepassavano, sotto il profilo della più rigida conservazione, anche i contenuti delle massime, formulate col voto del IV Congresso nazionale degli ingegneri ed architetti italiani nel 1883.

Queste *Norme* rappresentano il tentativo di concepire una seconda Carta italiana del restauro. Dal punto di vista culturale il contenuto è da ritenere di grandissimo rispetto per le preesistenze, con atteggiamenti molto più restrittivi di quanto si era espresso in precedenza, con la radicalizzazione di certe posizioni, che sicuramente sarebbero riuscite nell'intento, se messe in pratica correttamente, di proteggere l'autenticità dei nostri monumenti.

Le norme sono espresse in 23 articoli:

«1 – L'integrità di un monumento s'intende limitata alla parte che di esso rimane, ed alle tracce che possono dare indizio di parti originali perdute.

Non si deve quindi procedere, in via ordinaria, al rifacimento di parti distrutte, poiché tale rifacimento può intralciare lo studio od il completamento ideale del monumento, e può impedire il riconoscimento delle parti originali.

2 – La rinnovazione o sostituzione di parti, anche secondarie, di un monumento architettonico sarà adottata solo come rimedio estremo per salvare le rimanenti, e quindi dovrà essere limitata a quelle parti che non potessero più rispondere al loro ufficio statico, e non fossero suscettibili di consolidamento.

[82] Decreto ministeriale 16 giugno 1895, *Ricostituzione della Direzione generale delle AA. e BB. AA*.

[83] ACSDGABA, III vers., b. 200; la conferenza si è tenuta a Roma nei giorni 27, 28, 29, e 30 ottobre 1891.

3 – Le opere di consolidamento e le rinnovazioni stimate necessarie ad assicurare l'integrità di un monumento, dovranno essere eseguite per modo che abbiano ad alterare il meno possibile l'effetto d'assieme del monumento.

4 – A questo riguardo gioverà di tener sempre a mente che il valore artistico di un monumento è molte volte completato dalle alterazioni naturalmente subite dai materiali, che attestano la vita secolare del monumento, ed accentuano i pregi ed i difetti tanto dei materiali come dei metodi costruttivi, in modo da costituire una prova ed una garanzia della loro durata e stabilità normale. L'effetto di un monumento specialmente dal punto di vista pittorico, va giudicato altresì in relazione all'ambiente che il tempo ha formato attorno al monumento.

5 – Il restauro di un monumento potrà comportare le seguenti operazioni:

Ristabilire alcune parti monumentali nel loro collocamento originario e togliere aggiunte che non abbaino particolare valore storico od artistico, e non contribuiscano alla stabilità o alla buona conservazione delle parti originarie.

6 – Innanzi di procedere a lavori di restauro, occorre:

Raccogliere le notizie scritte o figurate che si riferiscono al monumento, tenendo calcolo dell'aiuto che può essere fornito dallo studio di edifici congeneri e coevi a quello da restaurare;

Studiare i materiali ed i metodi costruttivi e decorativi propri all'edificio;

Ricostruire in base alle notizie storiche ed alle indagini fatte le vicende subite dal monumento.

7 – La parte grafica dello studio preliminare fondato sui risultati delle anzidette ricerche consisterà nel:

Rilevare minutamente la struttura dell'edificio e le condizioni di conservazione delle varie sue parti, procedendo agli opportuni assaggi e scandagli;

Raccogliere tutte le indicazioni costruttive e decorative, ricorrendo alle riproduzioni fotografiche ed ai calchi per tutte quelle parti che fossero destinate a subire una modificazione;

Determinare in tavole grafiche i lavori che si stimano necessari, ed i risultati cui si intende arrivare, fatta sempre riserva per quelle variazioni che da notizie o tracce rinvenute nel corso dei lavori risultassero necessarie.

8 – Quando per la stabilità, o per il conseguimento di uno speciale risultato estetico si deve ricorrere al completamento di alcune parti di un monumento, si avrà ogni cura, poiché a lavoro compiuto, risulti nettamente l'entità, la ragione e lo scopo del rinnovamento eseguite. Per questo, mentre si procurerà di adottare, ogni qualvolta sarà possibile, materiali di natura eguale od affine a quella degli originari, si adotterà pure una lavorazione semplificata, la quale possa concorrere all'effetto d'assieme senza lasciare incertezze sulla estensione dei lavori di rinnovamento.

9 – È permessa la demolizione o remozione delle parti aggiunte ad un monumento, perché serva mettere in evidenza qualche parte importante della struttura o della decorazione primitiva, e perché migliori l'effetto complessivo del monumento, e non consegua semplicemente il risultato di porre in maggiore evidenza le mutilazioni ed i deturpamenti che essa ha subiti.

Prima di por mano a qualsiasi lavoro congenere si dovrà constatare nel modo più esatto possibile le entità e lo stato di conservazione delle parti originarie, allo scopo di evitare, nel corso dei lavori, le incertezze, le sorprese, le difficoltà ed i dispendi imprevisti.

Quando le parti da rimuovere abbiano qualche importanza artistica o storica, si conserveranno in luogo separato, o si raccoglieranno i frammenti di maggiore interesse col ricordo grafico o fotografico del loro insieme.

10 – Per ogni lavoro di restauro che si estenda alle parti sotterrate di un edificio monumentale si terrà presente:

1° La opportunità di constatare le tracce di edifici anteriori al monumento oggetto di restauro, o le tracce di altre disposizioni originarie dello stesso monumento;

2° La necessità di tener calcolo delle più minute particolarità del materiale frammentario rinvenuto nelle operazioni di scavo, specialmente in riguardo alla sua posizione o giacitura accidentale, da cui si può molte volte dedurre un indizio della forma originaria del monumento.

11 – Questa speciale attenzione per il materiale di scavo va estesa al materiale ricavato dalle demolizioni, nel quale potrebbe rinvenirsi parte del materiale originario da essere impiegato nei lavori di restauro, o può essere meritevole di essere conservato per le indicazioni che ne risultassero rispetto alle disposizioni originarie del monumento.

Tanto questi materiali artistici o scientifici di spoglio, quanto i frammenti che si rinnovassero nelle adiacenze del monumento, e che fossero riconosciuti come indubbiamente provenienti dal monumento, dovrebbero essere accuratamente raccolti in vista della possibilità del loro ripristino, o dell'interesse loro attribuito dal monumento.

12 – Ogni qualvolta occorrerà togliere gli intonachi o le imbiancature, che mascherano qualche parte monumentale di un edificio, si dovrà anzitutto accertare che sotto ad essi non esistano tracce di decorazioni interessanti l'arte e la storia, e quindi si procederà all'operazione usando di ogni cautela per non danneggiare né la struttura organica dell'edificio, né la superficie originale, evitando di sfregiarla con raschiatoi metallici, e ricorrendo a dissolventi e corrosivi solo quando sarà constatato che il materiale antico, tenutosi delle condizioni di deperimento in cui può trovarsi, non abbia da subirne danno. Ogni operazione da compiersi sopra una parete decorata con dipinti giudicati di importanza storica od artistica sarà affidata a personale tecnico speciale che dovrà seguire particolari istruzioni impartite dal R. Ministero.

13 – Quando si debba rinforzare con strutture in ferro alcune parti di un monumento, si avrà cura che non risultino deturpate le linee architettoniche o l'effetto pittorico del monumento; non si dovrà però in nessun caso, al solo scopo di mascherare in tutto o in parte tali strutture sussidiarie, intaccare le parti originarie del monumento.

Si dovrà inoltre ovviare con opportune cautele al danno che può produrre la ruggine e il conseguente rigonfiamento delle parti in ferro, e trattandosi di parti originarie di materiale pregevole o di lavorazione accurata, si preferirà l'impiego del rame.

14 – Si dovrà evitare la tassellatura di parti decorative od ornamentali fatta al solo scopo di sopprimere le tracce del naturale deperimento del materiale impiegato in un monumento, poiché tale operazione richiede sempre la distruzione di altre parti originarie e il lavoro di scalpello necessario a preparare la cavità della tassellatura può in molti casi compromettere o scemare la consistenza delle parti adiacenti. Si avverte altresì come di rado l'operazione della tassellatura possa migliorare sensibilmente l'effetto estetico.

Si dovranno quindi rispettare le alterazioni derivanti dalle influenze atmosferiche, o da guasti accidentali non compromettenti la stabilità del monumento. Ove i danni avessero una estensione tale da minacciare la integrità di altre parti del monumento si adotterà un parziale rinnovamento delle cautele accennate nei precedenti articoli.

15 – Quando si renda necessaria una riparazione alla copertura di un edificio, si dovrà in essa rispettare e mettere in evidenza ogni traccia del sistema originario di copertura, conformando per quanto è possibile a questo sistema i lavori di riparazione.

Ove non sia possibile ripristinare la forma originaria della copertura, si dovrà ricorrere a quel sistema che meno si scosti da essa, e che in ogni caso non alteri l'effetto d'assieme del monumento.

16 – Si avrà cura speciale di studiare lo smaltimento regolare e rapido delle acque con quei provvedimenti che rispettino le condizioni originarie del monumento, conservando sempre le tracce delle disposizioni preesistenti, anche quando queste siano inservibili o non ne sia consigliabile la riattivazione.

17 – Quando per porre alcune parti di un monumento al riparo dai danni del gelo e della pioggia sia necessario ricorrere a coperture speciali, sia in via provvisoria, come in via stabile, si dovrà avere attenzione perché queste non vengano a sacrificare l'effetto d'assieme del monumento.

18 – Per tutti i lavori riferentisi a vetrate di interesse storico od artistico, si dovrà ricorrere all'opera di personale tecnico speciale, che eseguirà i lavori seguendo determinate norme impartite dal R. Ministero.

Dovendosi rifare vetrate, senza aver traccia della disposizione originaria, si dovrà evitare di introdurvi qualsiasi elemento decorativo, adottando intelaiature semplici e pratiche e vetri ordinari, per modo che risulti evidente il proposito di non aggiungere al monumento alcuna forma o colore che possa essere in disaccordo col carattere dell'edificio.

Solo quando da edifici congeneri o coevi si possa ricavare qualche indizio sicuro delle forme di vetrate più convenienti allo stile del monumento, si potrà proporre un'opera di carattere decorativo.

19 – Nei lavori di restauro a pavimenti di particolare importanza, sia per pregio del materiale, sia per finitezza di mano d'opera, non si dovrà avere altro di mira che la maggiore conservazione dei materiali e delle disposizioni originarie.

Si ricorrerà quindi a rifacimenti di parti originarie solo quando si verifichino avvallamenti che risultino pericolosi o che possano provocare ed accelerare il deperimento delle parti adiacenti.

Le parti da rinnovare saranno compiute con materiale diverso dell'originale per modo da lasciare evidente il limite della pavimentazione antica.

20 – Non si rimuoveranno dai pavimenti le decorazioni di interesse artistico o storico, come iscrizioni, pietre tombali, ecc., a meno che non sia possibile provvedere in altro modo a preservare dette decorazioni da ulteriori danni.

21 – Le puntellature dovranno essere eseguite con materiale di resistenza proporzionata alla durata del tempo necessario alle opere di restauro. Sarà quindi raccomandabile, anche per considerazioni economiche, l'impiego di materiali laterizi o di pietrame ogni qualvolta si preveda per i lavori un periodo di tempo abbastanza lungo, durante il quale non offra sufficienti garanzie l'impiego del legname.

22 – Si provvederà alla ripulitura dei monumenti dalla vegetazione che possa costituire una causa diretta di deterioramento: non si ricorrerà però a tali ripuliture quando l'efficacia di tale operazione non venga a compensare il pericolo dei danni che possono essere occasionati dal frequente ripetersi di essa.

23 – Si avrà cura di impedire la applicazione abusiva di affissi, che nascondano parti importanti di un monumento, o danneggio l'effetto artistico o pittorico del medesimo, e si procurerà, ove se ne presenti il bisogno, la rimozione degli affissi congeneri esistenti»[84].

Come si è detto le *Norme per la conservazione dei monumenti*, elaborate da Bongioannini e diffuse nel 1891, sono rimaste per anni nel limbo della provvisorietà. Un tempo d'incertezza determinato dalla crisi attraversata

[84] ACSDGABA., III vers., b. 201, *Regolamento degli Uffici Regionali e delle Norme tecniche per la Conservazione dei monumenti.*

dalla Direzione generale delle antichità per l'abbandono di Fiorelli e dalla successiva resa di Bongioannini, che non riacquisterà più il credito di cui aveva goduto per anni nei ranghi del Ministero. Non è stata sufficiente la brevissima esperienza di capo della Divisione dei monumenti, in un primo periodo come reggente e ufficialmente tra il 1893 e il 1895, per rendere definitivi i provvedimenti delle *Norme*. La carriera di Bongioannini presto avrà come epilogo la sua emarginazione, che dopo tanti anni di attività in prima linea nella capitale, lo condizionerà ad accettare il trasferimento a Torino con la carica di provveditore agli studi.

Ma quelle norme rimanevano provvisorie ed inattuate anche per la ritrosia della maggior parte dei direttori degli Uffici regionali per la conservazione dei monumenti, che nei confronti del restauro vantavano inclinazioni assai diverse, e che male avevano già sopportato il Decreto e la Circolare del 1882.

Come si è potuto notare, in rapporto alla cultura architettonica del tempo, le nuove *Norme* avevano un effetto dirompente sull'azione creatrice che gli architetti del tempo avevano messo costantemente in pratica nell'ambito degli interventi di restauro. Le *Norme* dovevano apparire veramente destabilizzanti e dissacratrici di quella radicata maniera di interpretare il restauro di ripristino come mezzo per fare rivivere ai monumenti la stagione della creazione o, meglio, di una completa ricreazione secondo modelli stilistici ideali. Le *Norme* introducevano concetti inusitati, come l'integrità del monumento, il rispetto delle stratificazioni o la distinguibilità delle parti integrate. Le nuove riflessioni arrivavano a considerare il contributo del tempo come "grande scultore", ossia l'azione del degrado subita dai materiali a causa della prolungata esposizione alle intemperie, come parte del valore artistico di un monumento.

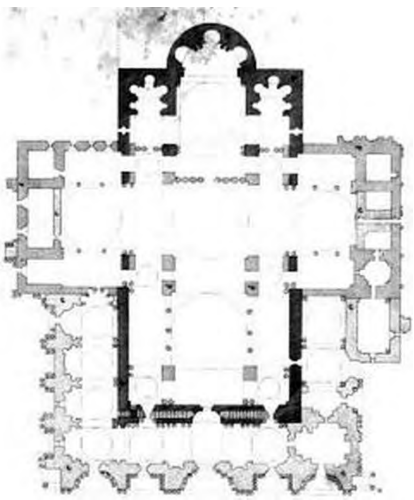
La pronta accettazione ed attuazione di quelle *Norme* avrebbe fatto risparmiare altri cinquanta anni di incertezze e conseguenti guasti ai monumenti, prima di arrivare al varo dell'ulteriore *Carta italiana del restauro* del 1931, e ancor meglio al successivo provvedimento ministeriale con le *Istruzioni per il restauro dei monumenti* del 1938, in cui si riscontrano numerose affinità, seppure edulcorate, con le regole dettate da Bongioannini nel 1891.

ILLUSTRAZIONI





1



2



3

1. William Bell Scott, disegno acquarellato della facciata principale della Basilica di San di San Marco con l'ipotesi di un possibile assetto della chiesa nel XII secolo.

2. Rilievo di Pietro Selvatico che evidenzia, colorata in nero, un'ipotesi della primitiva forma della Basilica di San Marco nel 976.

3. Rilievo di un capitello rinvenuto durante i lavori di restauro della facciata settentrionale.



4



5

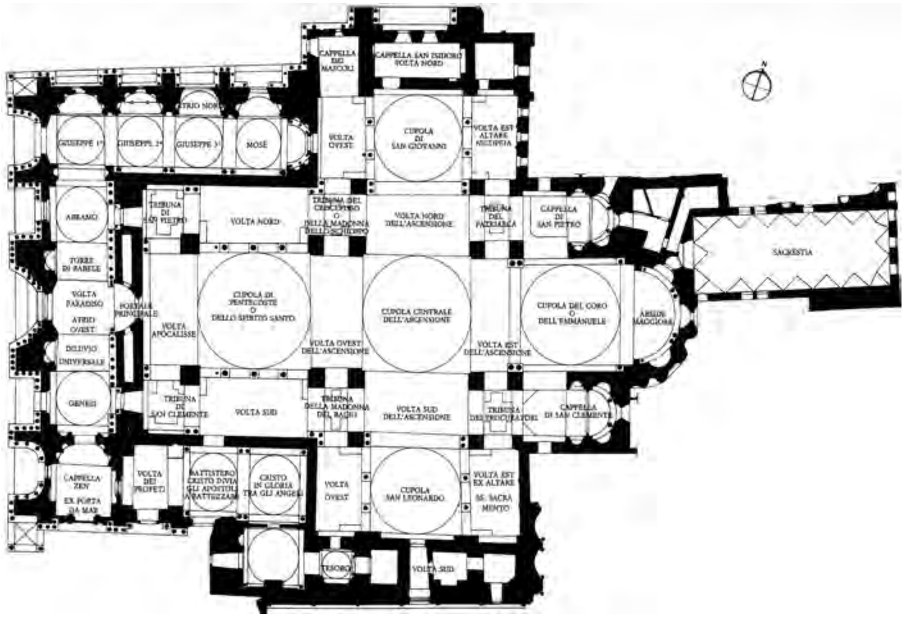


6



7

4-7. Fotografie eseguite durante i lavori di restauro diretti da Meduna nel corso degli interventi nelle facciate meridionale e occidentale. Questi ritrovamenti insieme ad altri elementi storici acquisiti hanno supportato l'ipotesi di W. Bell Scott riportata nella fig. 1.



8



9

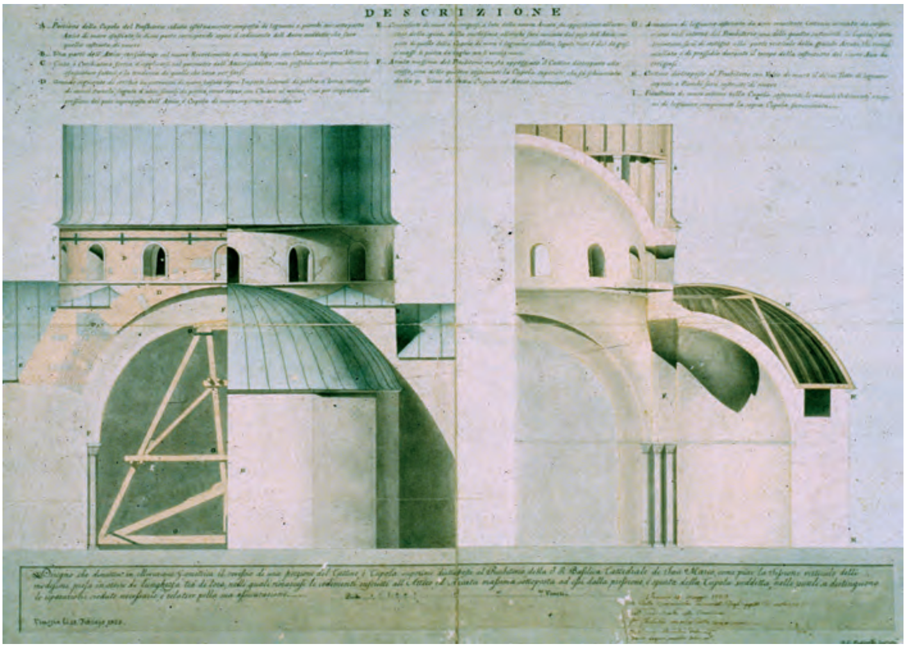


10

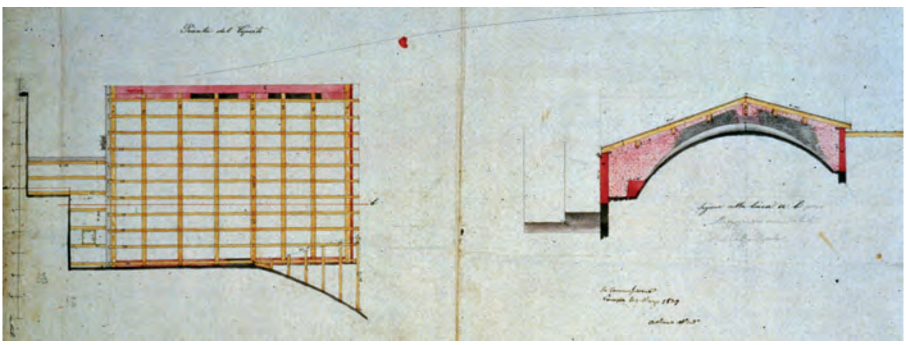
8. Venezia, Basilica di San Marco, planimetria con indicazioni delle rappresentazioni musive delle volte e delle cupole.

9. Copertura delle cupole della Pentecoste, dell'Ascensione e del Coro.

10. Una porzione delle coperture del Battistero, del Tesoro e di una parte del transetto.



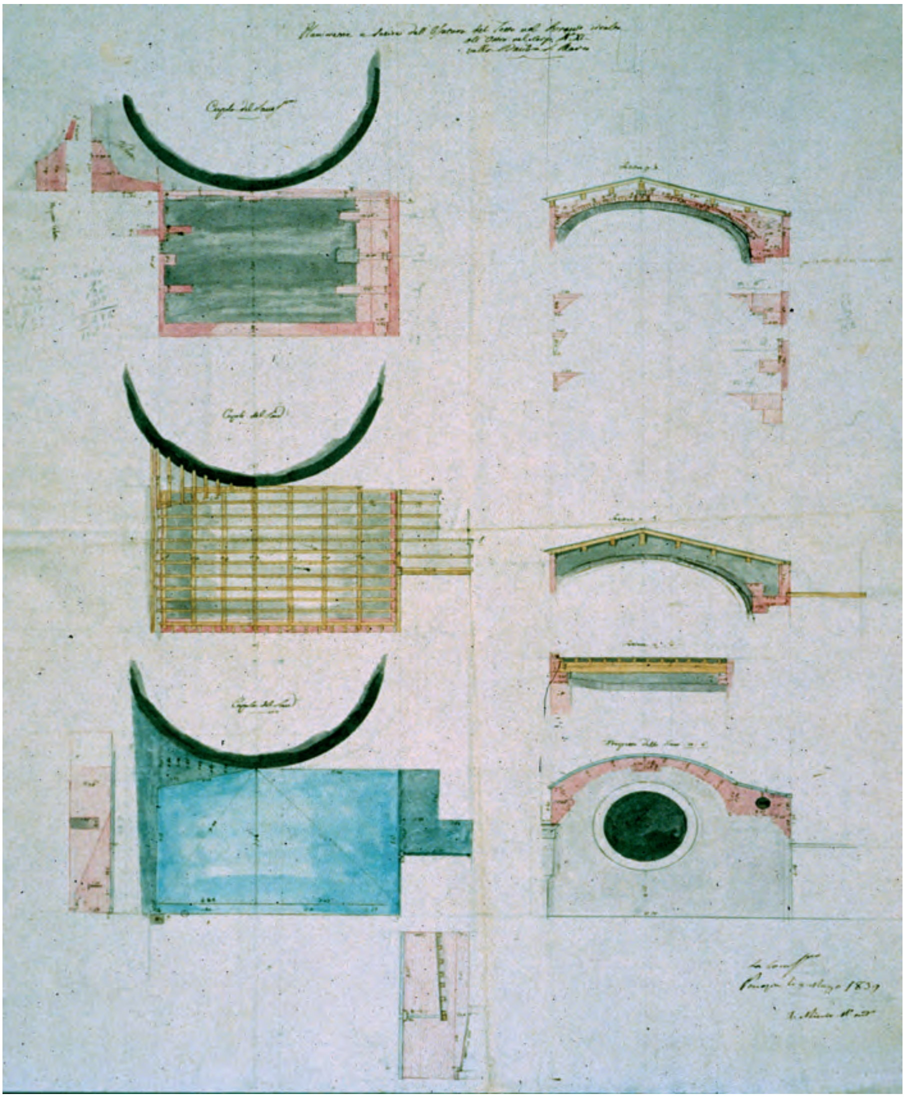
11



12

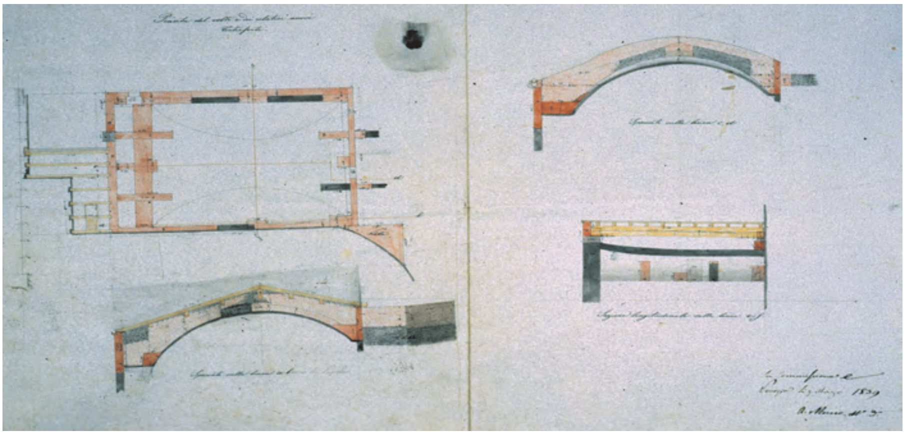
11. Basilica di San Marco, cupola del Presbiterio, progetto di Cesare Fustinelli datato 18 febbraio 1823. Gli elaborati grafici riportano lo stato di dissesto causato per eccesso di spinta e gli interventi previsti sono «cattene di pietra istriana, cerchiatura ferrea, cunei, tronchi di basalto, contrafforti di muro».

12. Volta adiacente alla cupola della Pentecoste, progetto di Fustinelli vistato dalla Commissione governativa il 9 marzo 1839. Nel progetto è previsto un intervento di consolidamento della volta e il rifacimento delle strutture lignee di copertura.

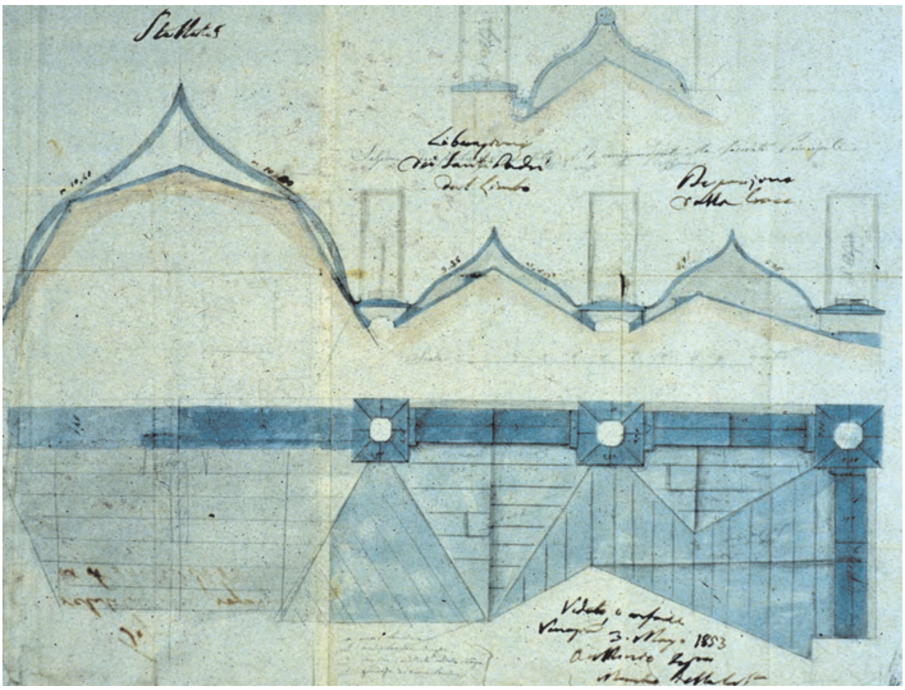


13

13. Volta sud adiacente alla cupola di San Leonardo, progetto del 1839 elaborato da Angelo Minio. Si prevedeva la ricostruzione delle parti murarie con contrafforti in mattoni e la posa in opera di nuove strutture legnee.



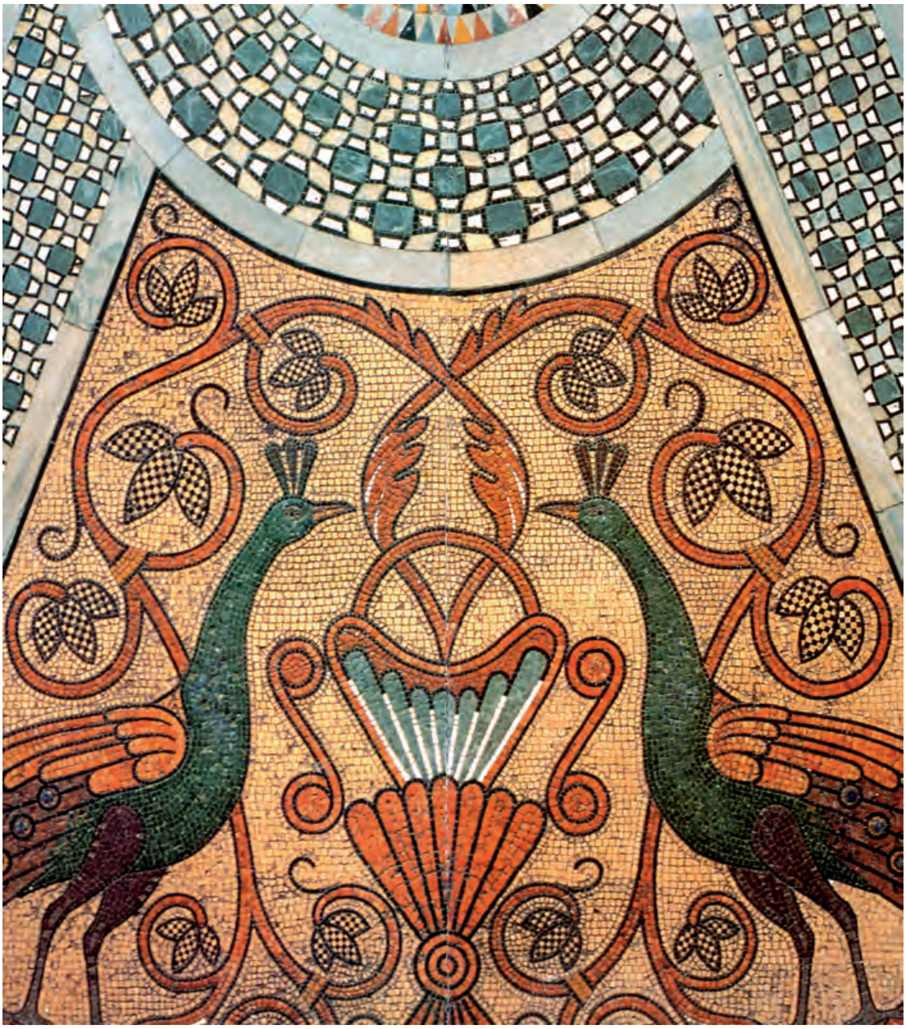
14



15

14. Volta sud adiacente alla cupola di San Leonardo, altra tavola progettuale elaborata da Angelo Minio nel 1839.

15. Facciata principale, rilievo della grande lunetta centrale e delle contigue di destra e progetto di trasformazione con cambiamento di quote e forma delle copertura. Il progetto di Meduna, datato 3 maggio 1853 era giustificato dalla correzione dell'inclinazione delle lunette e dalla possibilità di occultare dei tiranti metallici.



16

16. Particolare di una porzione del mosaico del pavimento della navata sinistra con la rappresentazione di due pavoni affrontati con al centro un vaso stilizzato. Il mosaico è stato eseguito come saggio di prova dal mosaicista Liborio Salandri nel 1828.



17



18

17. Un brano di mosaico del pavimento della Basilica restaurato da Salandri.

18. Ripristino di una figura zoomorfa della pavimentazione del transetto settentrionale. Si può notare che le approssimative notizie che si desumevano dalla planimetria diseganta da Antonio Visentini nel 1761, inducevano in errore i restauratori che al presunto rinoceronte innestavano zampe più adatte, molto più probabilmente, ad un orso.


19

19. Ritratto realizzato con micromosaico dell'avvocato Antonio Salviati.



20



21

20. L'abitazione della famiglia Salviati (ma anche una delle sedi della ditta) in un palazzo che prospetta sul Canal Grande di Venezia.

21. Un dettaglio della facciata in cui è posto il grande mosaico che rappresenta la musa ispiratrice attorniata da vari artisti che recano doni in atteggiamento di supplica. Sulla destra si scorge la figura di un mosaicista, in alto è riportata la scritta AVE ARTIUM DOMINA.



22



23

24



25



22. La sede commerciale della Compagnia Venezia-Murano sul Canal Grande a Venezia.

23. Insegna della sede veneziana della fabbrica di mosaici di Salviati col nome dei soci Antonio Castaman e Lorenzo Radi.

24. Mostra della produzuine artistica della Compagnia Venezia-Murano all'Esposizione Generale Italiana di Torino nel 1884.

25. Il catalogo della produzione del 1892.



26



27

26-27. Il mosaico nel frontone del *Victoria and Albert Museum* e quello *dell'Albert Memorial* di Londra, realizzati dalle maestranze e con paste vitree della ditta Salviati.



28



29

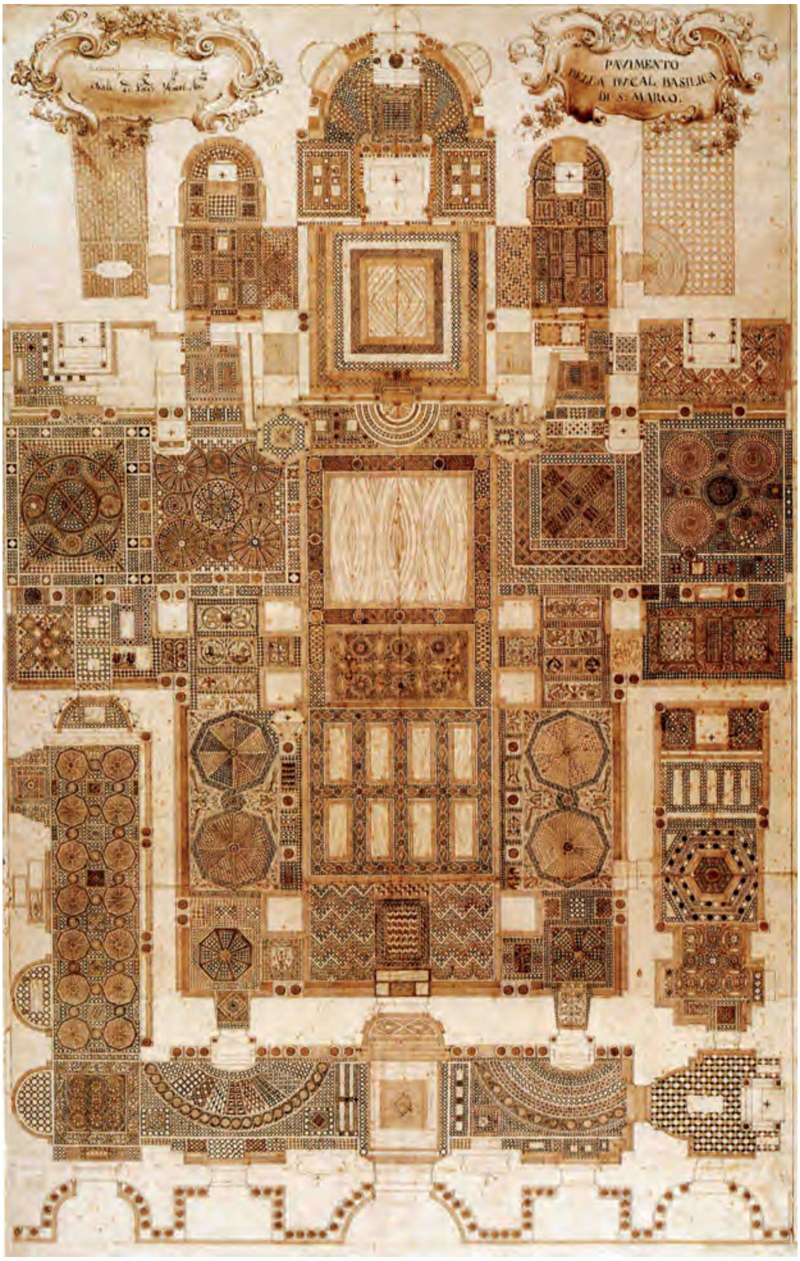


30



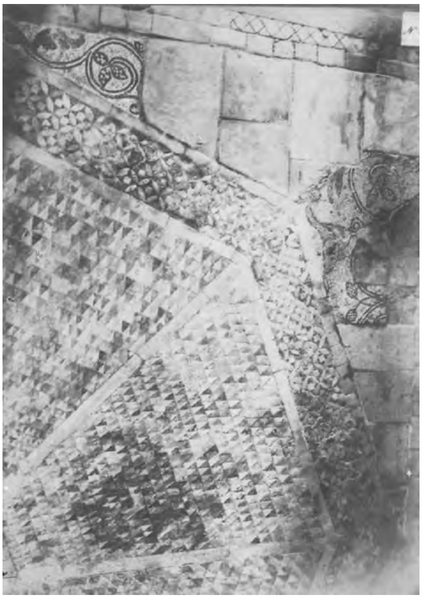
31

28. L'*Albert Memorial* di Londra con le decorazioni musive della ditta Salviati.
29. Il mosaico di Minerva nella scala della Biblioteca del Congresso di Washington.
30. Il ritratto con la tecnica del micromosaico di Abramo Lincoln, dono di Salviati, esposto nella sede del Senato degli Stati Uniti a Washington.
31. L'abside della chiesa di San Paolo entro le mura a Roma con i mosaici realizzati dalle maestranze della Compagnia Venezia-Murano su cartoni di Edward Burne-Jones.

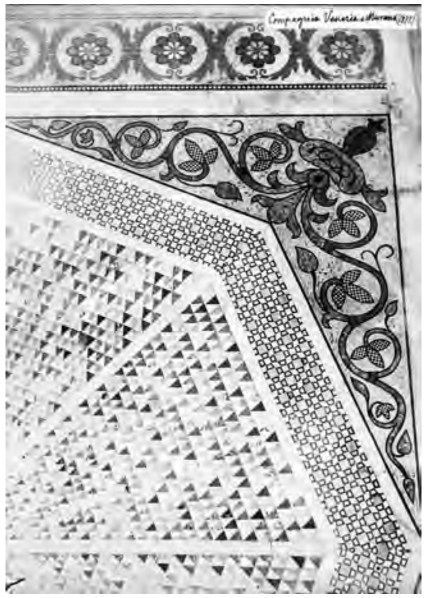


32

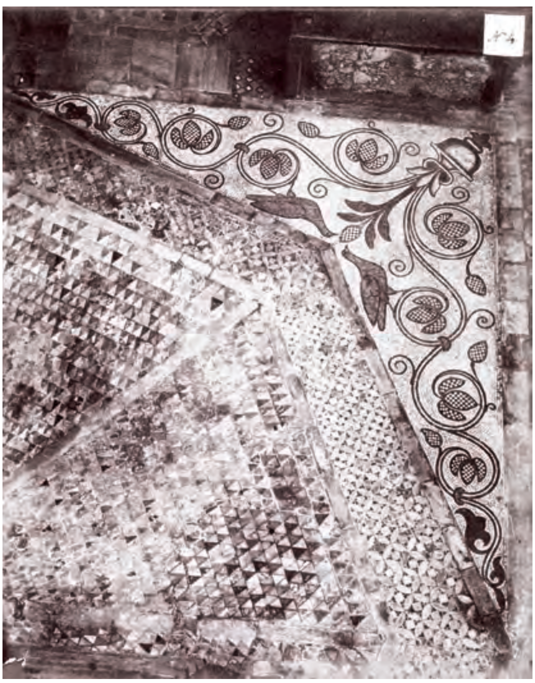
32. Antonio Visentini, disegno del 1761 a penna sanguigna della pavimentazione della Basilica di San Marco. La grande planimetria in scala 1:100 era impiegata come guida per ripristinare i mosaici del pavimento.



33



34



35

33. Fotografia di un particolare del pavimento musivo della navata settentrionale nel 1872.

34. Disegno riferito al particolare precedente, presentato dalla Compagnia Venezia-Murano per proporre un possibile completamento delle decorazioni mancanti.

35. Foto di un saggio eseguito dall'impresa Venezia-Murano per ripristinare la decorazione musiva in un brano della pavimentazione della navata settentrionale, che in seguito sarà totalmente rifatta.



36



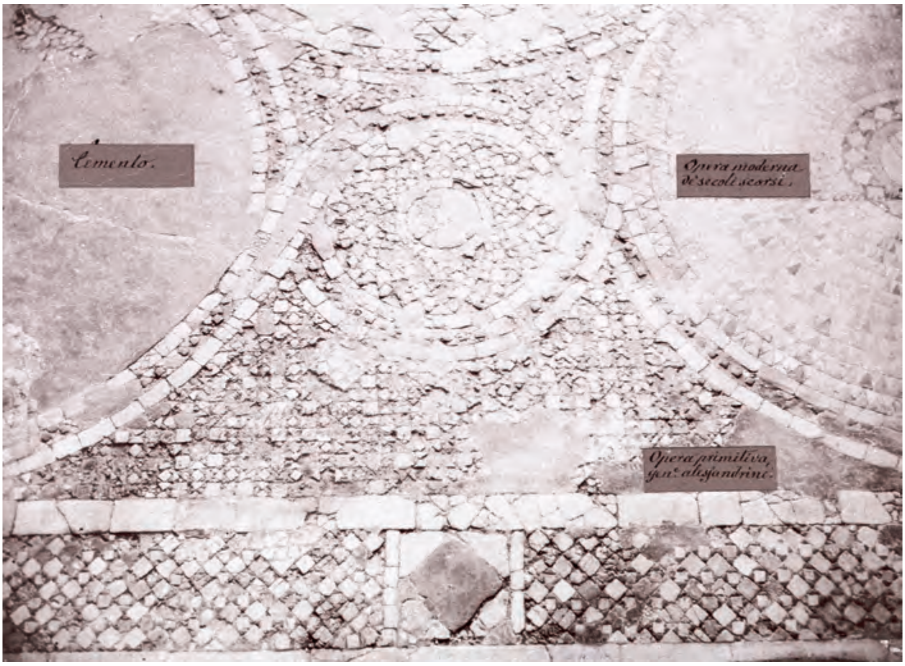
37

36-37. Un particolare del pavimento della navata settentrionale completamente ricostruito dalla Compagnia Venezia-Murano ed una vista generale.

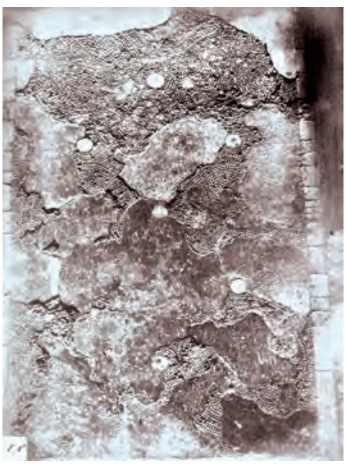


38

38. Planimetria generale della Basilica di San Marco disegnata da Antonio Visentini nel 1761, rielaborata da Pietro Saccardo nel 1889 per documentare la necessità di svolgere lavori urgenti al pavimento. In giallo sono indicate le parti di mosaico mancante; in rosso le zone con pavimentazione in rovina o alterate dai restauri precedenti nei quali si erano impiegati materiali scadenti; in turchino la pavimentazione in opus alexandrinum, opus vermiculatum e lastre di marmo che s'intendevano ripristinare. In pratica le opere di rifacimento della pavimentazione erano solo all'inizio e si proponeva una generale riedizione della pavimentazione che in parte verrà eseguita.



39



40

41



39. Foto di un particolare della pavimentazione che ne dimostra il pessimo stato di conservazione. Le scritte evidenziano una mancanza colmata con malta di cemento (a sinistra), una zona con rifacimento settecentesco (a destra) ed un residuo di mosaico in *opus alexandrinum.*

40. Foto (1888) del residuo di mosaico del pavimento sutuato nella porta laterale di destra della Basilica, che evidenzia la quasi totale scomparsa del partito figurativo.

41. Ingrandimento di un dettaglio della planimentria di Visentini, corrispondente al pavimento situato nella porta laterale di destra, utilizzato per guidare il ripristino del mosaico.



42



43

42. Foto del mosaico ricostruto nella porta laterale destra della Basilica (1891). Si noti quanto siano state generiche le presunte fedeli indicazioni offerte dalla planimetria di Visentini. Le figure di animali realizzate sono di completa fantasia, senza corrispondenza al modello. Ad esempio, le due figure di gatto che si trovavano nei tondi più in basso, sono diventate, un’alce e un cane (cfr. fig. 40 e 41).

43. Foto recente di un particolare del mosaico ripristinato con fantasia.



44



45



46

44. Fotografia del 1890 della pavimentazione a mosaico con quattro volatili, adiacente al pilastro sud-est che sorregge la cupola della Pentecoste.

45. Dettaglio della planimetria di Visentini che rappresenta il disegno sommario del mosaico come appariva nel 1761.

46. Una fotografia successiva all'esecuzione dell'intervento di ripristino con qualche licenza interpretativa.



47



48

49



47. Codice Salterio dell’imperatore Basilio II custodito nella Biblioteca Nazionale Marciana, immagine della legatura in argento dorato. Si ritiene che il codice abbia suggerito l’iconografia per la composizione delle prime rappresentazioni musive della Basilica di San Marco.

48. Un esempio della coesistenza di stili diversi nella rappresentazione musiva della moltiplicazione dei pani e dei pesci: a destra Gesù rappresentato secondo lo stile del XII secolo e a sinistra San Filippo aggiunto alla fine del XV secolo.

49. Particolare del mosaico che rappresenta l’incontro della Samaritana al pozzo. La prima figura a sinistra, che rappresenta S. Pietro, è una sostituzione realizzata dal mosaicista Vincenzo Bastiani alla fine del XV secolo.



50

50. Cappella dei Mascoli, opera musiva della *Dormitio Virginis*, realizzata nella prima metà del XV secolo su cartone di Andrea del Castagno.



51



52

51. Volta tra la cupola dell’Ascensione e la cupola del Coro, Presentazione di Gesù al tempio, composizione realizzata su cartone di Jacopo Tintoretto.

52. Sagrestia, varie rappresentazioni pittoriche eseguite con la tecnica del mosaico su cartoni di Tiziano e Lorenzo Lotto.



53



54

53. Facciata principale della Basilica di San Marco, seconda arcata da sinistra, mosaico eseguito (prima metà XVIII sec.) da Leopoldo Dal Pozzo, raffigurante scene dell’accoglimento delle spoglie di San Marco.

54. Transetto sinistro, un esempio dell’annerimento del mosaico realizzato con lo “stucco romano” contenente olio di lino, la tecnica di applicazione delle tessere in uso a Roma, importata a Venezia da Leopoldo dal Pozzo.



55



56

55. Battistero, mosaico della volta interessato dalle opere di demolizione e ripristino a seguito dei lavori svolti nella facciata meridionale. La colorazione più scura di una metà della decorazione si può attribuire all'impiego dello "stucco romano", che contenendo olio di lino nell'impasto ha colorato le connessure tra le tessere vitree. Una recente pulitura ha eliminato lo sgradevole effetto.

56. Volta contigua alla cupola di San Giovanni sopra l'altare di Nicopeia, le parti più scure della composizione possono attribuirsi al rifacimento dell'opera seicentesca nel XIX secolo quando veniva impiegata la tecnica di applicazione con lo "stucco romano". È altrettanto possibile però che le parti sbiadite manifestino la "frode di pennello", ovvero l'impiego di colorazioni ad olio, ormai svanite, sulle tessere prive di adeguate sfumature cromatiche. Un volto e le vesti di alcuni personaggi sono palesemente rifatti.



57



58

57. La targa del vecchio ingresso dello Studio di mosaico della Fabbriceria di San Marco.

58. Il direttore dello Studio di mosaico Augusto Agazzi con alcuni collaboratori in una foto dei primi anni del 1900.



59

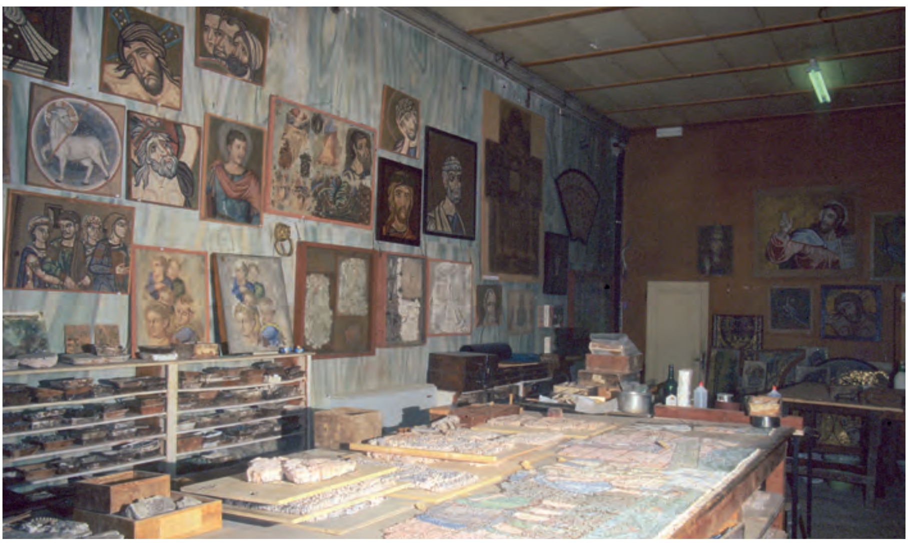


60

59. Lo Studio di mosaico nella zona di composizione “a rovescio” che consentiva di realizzare opere a mosaico su tavoli da lavoro.
60. La zona dello Studio di mosaico dedicata al taglio e rifinitura delle tessere di pasta vitrea.



61



62

61. Alcuni saggi di composizione realizzati dai mosaicisti dello Studio.

62. Una foto contemporanea dello studio di mosaico in cui, sul tavolo, sono visibili alcuni mosaici con lavorazione a rovescio, pronti per essere posti in opera. Sulle pareti si notano numerosi brani di mosaici distaccati; negli scaffali sono posti i contenitori delle paste vitree.



63



64

63. Studio di mosaico, esposizione, nelle cosiddette “cassine”, di alcuni brani di antica malta d’allettamento delle tessere di mosaico in cui sono distinguibili i vari strati che componevano l’intonaco. Nella cornice centrale sono conservati alcuni elementi metallici utilizzati in passato per trattenere le porzioni di mosaico distaccate.

64. Un mosaicista intento a pulire una porzione distaccata di mosaico prima della sua riapplicazione.



65



66



67



68

65. Mosaico della testa del personaggio di destra della composizione rappresentate le genti della Mesopotamia staccata dalla cupola della Pentecoste e donata da Antonio Salviati, nel 1869, al *Vicoria and Albert Museum* di Londra, dove si trova esposta.

66. Ingrandimento del disegno della testa della figura precedente appartenente ad una delle due figure che simboleggiano il popolo della Mesopotamia. Si noti che non si tratta di un rilievo a contatto del mosaico orignale prima del suo distacco dalla cupola, come era richiesto dal regolamento, ma semplicemente di un disegno di libera interpretazione.

67-68. Il disegno acquerellato della coppia delle genti della Mesopotamia che ha guidato la nuova realizzazione a mosaico eseguita dagli artisti dell'impresa di Salviati. È evidente che il disegno è solo un vago promemoria di quello che si voleva documentare e che il ripristimo effettuato è una composizione assolutamente differente dal mosaico preesistente.



69

69. La cupola della Pentecoste con dodici grandi figure di Evangelisti ed Apostoli collegate da raggi al centro, dove trova posto nel trono vuoto con le insegne di Cristo lo Spirito Santo sotto forma di colomba. Alternate alle finestre sono poste sedici doppie figure che rappersentano le genti della terra verso cui si era rivolta la prima evangelizzazione. Tutto il mosaico della cupola, comprese le grandi figure degli arcangeli poste nei pennacchi, è stato rifatto nelgli anni Settenta dell'Ottocento, dai moaicisti della Compagnia Venezia-Murano di Antonio Salviati. Nella parte superiore della foto si scorge l'attacco della volta dell'Apocalisse in cui sono stati realizzati nuovi moasici nello stesso periodo, oggetto di una controversia giudiziaria conclusa con la condanna dell'impresa appaltatrice.



70



71



72



73

70. Calco della testa di destra dei rappresentanti del popolo romano realizzato prima della demolizione con carta assorbente inumidita.

71. Calco della testa di sinistra dei rappresentati del popolo della Pomphilia realizzato prima della demolizione con carta assorbente inumidita.

72. Totale ripristino della coppia di figure che rappresenta il popolo di Roma nella cupola della Pentecoste. Nonostante lo scrupolo del rilievo a contatto con la carta assorbente (*fig. 70*) che riproduce le fattezze delle figure, la disposizione e le dimensioni delle tessere, la realizzazione nel complesso è assai diversa dalla precedente raffigurazione, concepita con tecnica e stile completamente differenti, ma con l'ambizione di essere una replica fedele dell'originale.

73. La riedizione della coppia delle genti della Pomphilia, anchessa completamente ridisegnata. Alcuni studiosi hanno sostenuto che i rifacimenti hanno interessato solamente le teste dei personaggi ma è indiscutibile che tutte le composizioni sono state realizzate *ex novo*.



74



75

74-75. Uno degli arcangeli ripristinati nei pennacchi della cupola della Pentecoste e la foto del calco con carta assorbente bagnata, eseguito prima della demolizione. La tecnica risulta completamente differente ma è da notare che la somiglianza delle quattro figure potrebbe riferisi all'aver avuto questo unico riferimento da imitare.



76



77

76. Palermo, chiesa di Santa Maria dell'Ammiraglio, vista della cupola e delle volte contigue in cui il paramento musivo è stato completamente rinnovato (1872-1884), sotto la direzione di Patricolo, da Giuseppe e Santi Bonanno Zuccaro, allievi del maestro Rosario Riolo. Le tessere vitree delle nuove composizioni erano acquistate presso la ditta di Lorenzo Radi di Murano.

77. La volta centrale di nord con i medaglioni e le figure dei santi Tommaso, Filippo, Andrea e Pietro, rifatti seguendo lo schea iconografico precedente. Nella parete intorno alla finestra avrebbero dovuto essere rappresentati San Cosma e San Damiano, ma dopo le norme del Decreto e della Circolare del 1882 fu vietato eseguire inserti di cui non si aveva sicura notizia.

PROSPETTO delle pietre, smalti, ed altre materie, che s'impiegano ne' musaici della Real Cappella Palatina, con l'indicazione de' luoghi d'onde s'acquistano, e del prezzo.

PIETRE, SMALTI, MASTICE.	LUOGHI D'ONDE SE NE FA ACQUISTO	PREZZO MEDIO PER OGNI PALMO CUBICO QUINTALE GREGGIO, O ROTOLO	PREZZO MEDIO PER IL TAGLIO DELLE PIETRE
PORFIDO, SERPENTINO, GRANITO.	Questi marmi non vengono dall'estero, ma sono posti in vendita que' pezzi, che rimangono nella demolizione di qualche antico fabbricato.	Il prezzo non è stabile, ma dipende dalla grandezza, e qualità del marmo.	Per ogni centinajo di pietre forti tagliate in diversa figura, e grandezza onza una, e tarì venti.
MARMO BIANCO.	Si ottiene dalle cave di Carrara; sarebbe utile al commercio di Sicilia di adoperarsi il marmo bianco ritrovato nel 1838 nel feudo di Badiazza in Messina.	Del marmo bianco di Carrara tarì dodici il palmo cubico greggio.	Ridotto in lastre compreso il taglio, e la pulitura tarì 4 per palmo quadrato.
LATTIME, O LATTIMUSA	*DAI COMUNI* Di Calatafimi, di Giuliana, di Bisacquino, di Villanuova, di Palazzadriano, di Ogliastro.	Per ogni quintale greggio tarì 24 compreso il trasporto.	Ridotto in lastre dai lavoratori di pietre dure tarì quattro per palmo quadrato, a listelli tarì 5 per palmo quadrato.
SMALTI COLORATI.	Si acquistano in Palermo nella fabbrica dei fratelli Angelo, e Luigi Gallo.	Prezzo medio tarì 6 per rotolo ridotto a piastre.	. . . .
SMALTI DORATI.	Nella detta fabbrica.	Tarì 8 per rotolo in piastre compreso il tutto.	
MASTICE.	Vien composto dai musaicisti con calce, polvere di travertino, ed olio di lino, e vi entra in combinazione un sesto di volume d'acqua, che impedisce potersi il mastice rasciugare prontamente. Questo mastice indurito è tenacissimo e non assorbisce umidità.	Tarì 3 per rotolo compreso il materiale, e la manodopera nel comporre detto mastice.	N. B.— *Lo smalto d'oro si computa a tarì 8 il rotolo quando è in piastre, riducendosi però di netto costa di più, e le scantonature che rimangono nel taglio delle piastre essendo di color porporino, si adoperano dagli artisti nei panneggi delle figure.*

78

PROSPETTO ove si calcola la quantità de' materiali, il prezzo, e il tempo medio per l'esecuzione de' lavori a musaico della Real Cappella.

MATERIALI CHE S'IMPIEGANO NE' MUSAICI	QUANTITA' MEDIA IN UN PALMO QUADRATO		VALORE MEDIO		
	Rotoli	Once	Onze	Tarì	Grana
SMALTI COLORATI	1	6	»	9	»
SMALTI DORATI	1	6	1	13	10
MASTICE	3	6	»	10	10
LATTIMUSA (¹)	pal. 1	6	»	6	»
PIETRE DURE	Non può stabilirsi quantità determinata dipendendo dalla qualità del disegno.				

MEDIO DEL TEMPO E DELLA SPESA PER L'ESECUZIONE DEI LAVORI								
GENERE DEL LAVORO	SUPERFICIE IN PALMI QUADRATI		TEMPO IMPIEGATO NEL LAVORO		ARTISTI CHE ESEGUISCONO IL LAVORO	TOTALE della SPESA		
	Palmi	Once	Mesi	Giorni		Onze	Tarì	Grana
Una figura quanto il vero	12	»	10	»	Dal capo-musaicista	127	9	»
					— primo figurista	97	9	»
					— secondo figurista	87	9	»
Mezza figura	4	6	3	20	Dal capo-musaicista	44	22	15
					— primo figurista	35	22	15
					— secondo figurista	32	2	15
Adorni (²)	2	»	1	»	Dal primo adornista	8	»	»
					— secondo adornista	8	»	»
					— terzo adornista	7	»	»
Lavoro dei fondi in oro	6	»	1	»	Dall'apprendista	12	24	»

Il totale della spesa che s'impiega per formare ciascun genere di lavoro, si otterrà sommando l'importare de' materiali impiegati in ogni palmo quadrato, e il salario di un solo artista per il numero de' giorni impiegati nella esecuzione del lavoro.

(¹) *In una fg. s'impiegano 3 pal. quadrati di lattimusa, in ½ fg. 1 pal. ½ qu.°*

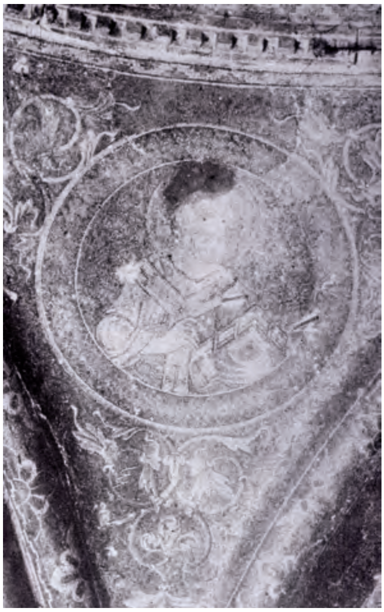
(²) *La spesa de' materiali impiegati in un palmo quadrato di adorni ammonta approssimativamente ad onze due.*

SALARIO MENSILE DE' MUSAICISTI

Capo de' musaicisti.	onze	12.
Primo figurista	»	9.
Secondo figurista	»	8.
Primo adornista.	»	4.
Secondo adornista.	»	4.
Terzo adornista	»	3.
Apprendista.	»	2.

79

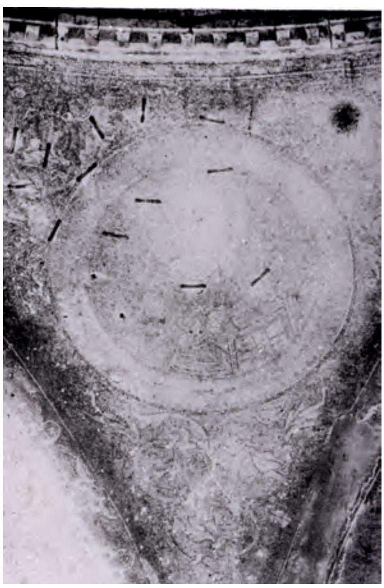
78-79. Due tavole del volume PASCA C., *Descrizione della Imperiale e Regal Cappella Palatina di Palermo*, ivi 1841, in cui è riportato, nella prima, il tipo, la provenienza e i costi di acquisto e lavorazione dei materiali che si impiegavano per il rifacimento dei mosaici, insieme alla composizione del mastice con olio di lino. Nella seconda è specificato il tempo occorrente, la manodopera per l'esecuzione delle varie tipologie di mosaico ed i costi in rapporto alle dimensioni dell'opera da realizzare. In questa tavola in basso a destra è riportato il salario dei mosaicisti che avevano impiego stabile nella Scuola di Mosaico della Cappella Palatina, che aveva iniziato la sua attività dal 1718 con Leopoldo Dal Pozzo, restando in esercizio per oltre duecento anni.



80



81



82



83

80-81. Un tondo di mosaico riproducente San Marco prima della demolizione e dopo il ripristino eseguito nel 1892.

82-83. Un tondo di mosaico riproducente San Matteo prima della domolizione e dopo il ripristino eseguito nel 1892.



84



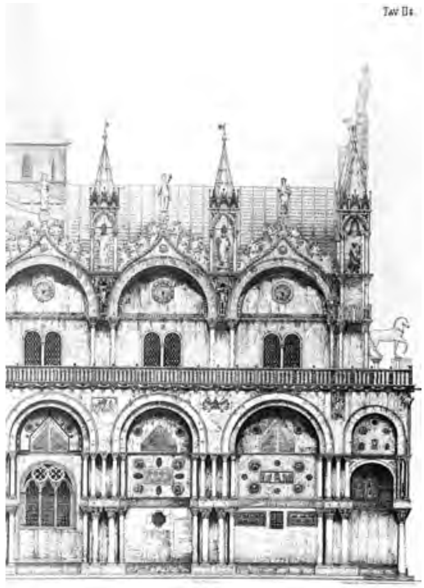
85

84. Vista generale della facciata principale della Basilica di San Marco. Nel semicatino del grande arco centrale che conduce all'ingresso principale della chiesa, è situato il mosaico del *Giudizio universale.*

85. Particolare del mosaico che rappresenta il *Giudizio universale* che rispetta l'apparato iconografico introdotto da Lattanzio Querena in sostituizione della precedente composizione elaborata da Giovanni Gentile. Per le note polemiche suscitate, il mosaico ha ricevuto una completa riedizione che ha previsto la sostituzione delle tessere di pietre naturali con altre di pasta vitrea.



86



87



88

86. Fotoritratto di Giovanni Battista Meduna.

87. Rilievo di una porzione della facciata settentrionale della Basilica di San Marco eseguita da Ettore Pedon nell'ultimo decennio dell'Ottocento.

88. La facciata settentrionale in una foto attuale.



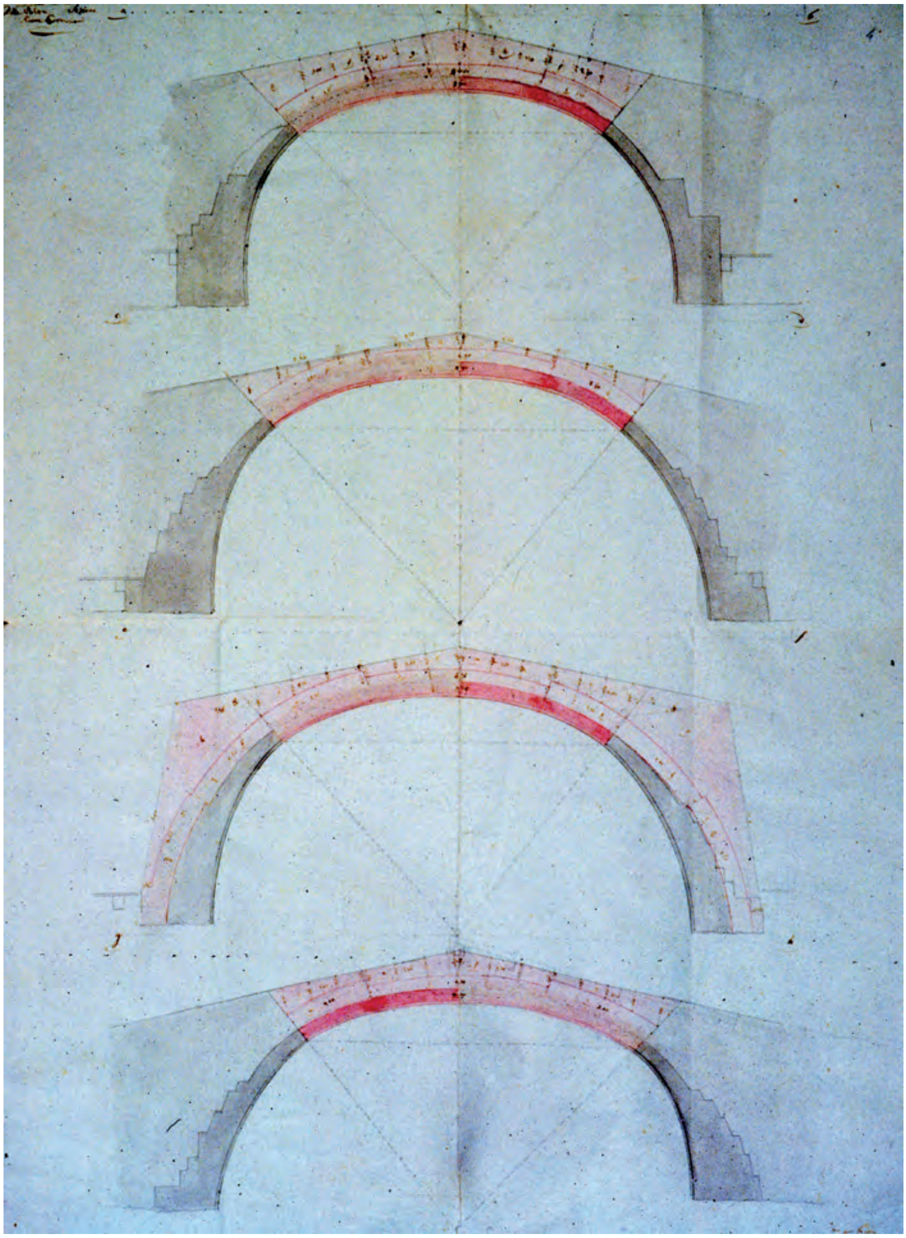
89



90

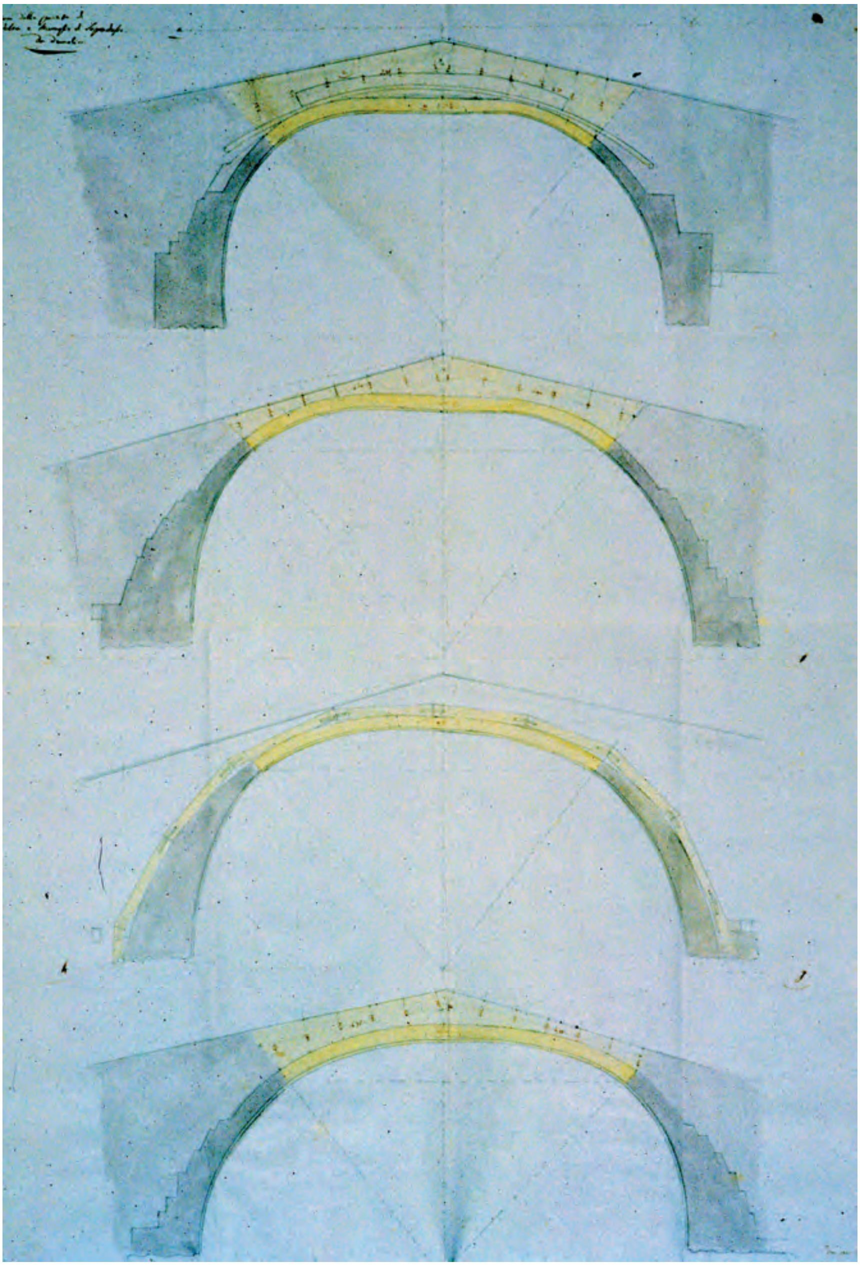
89. Basilica di San Marco, una porzione della facciata settentrionale corrispondente alla cappella di Sant'Isidoro e, a destra, la porta dei Fiori.

90. Un dettaglio della decorazione della prima arcata da destra della facciata settentrionale.



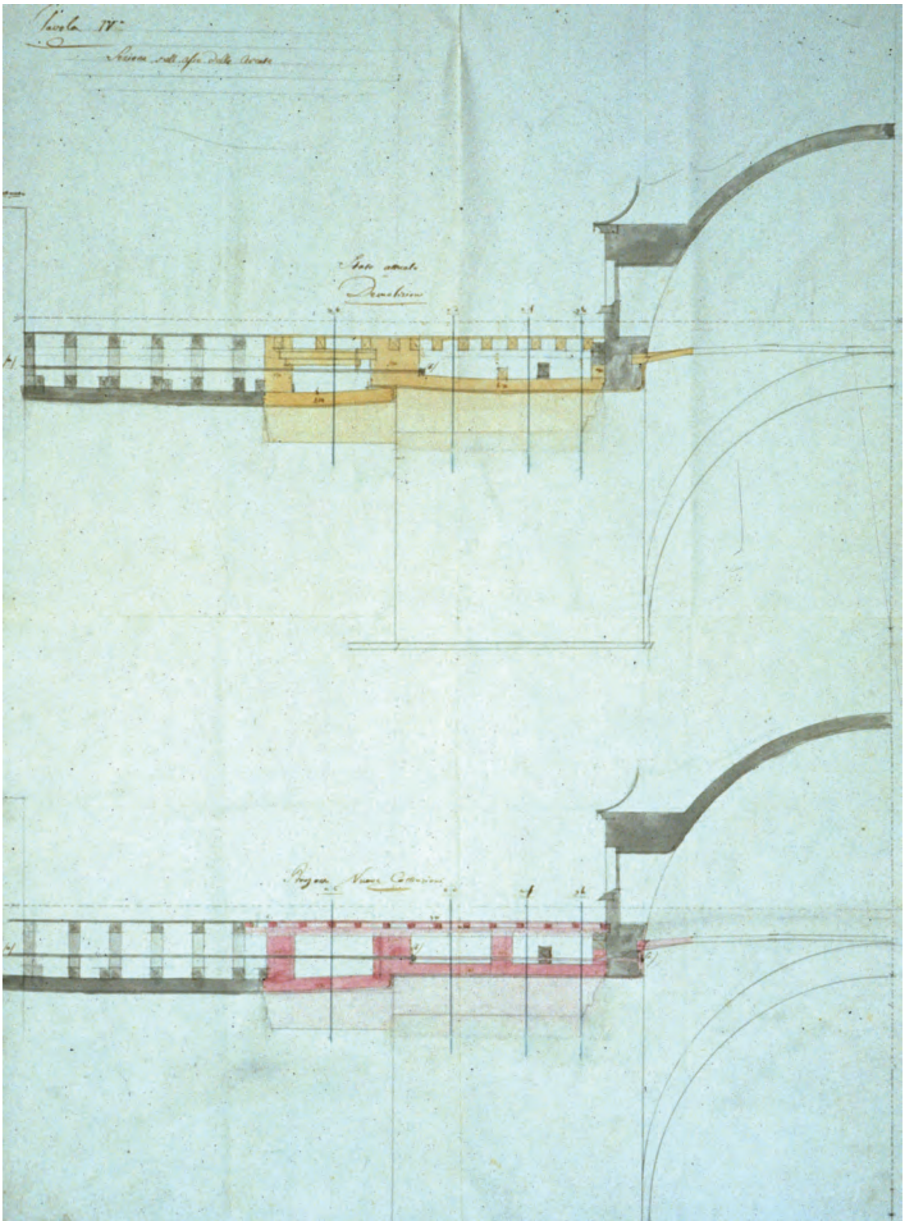
91

91. Volta dell'Apocalisse, rilievo dello stato dei dissesti allegato al progetto di Meduna del 1848. Nel disegno sono rappresentate quattro sezioni trasversali con l'indicazione del sesto di curvatura e dei cedimenti riscontrati.



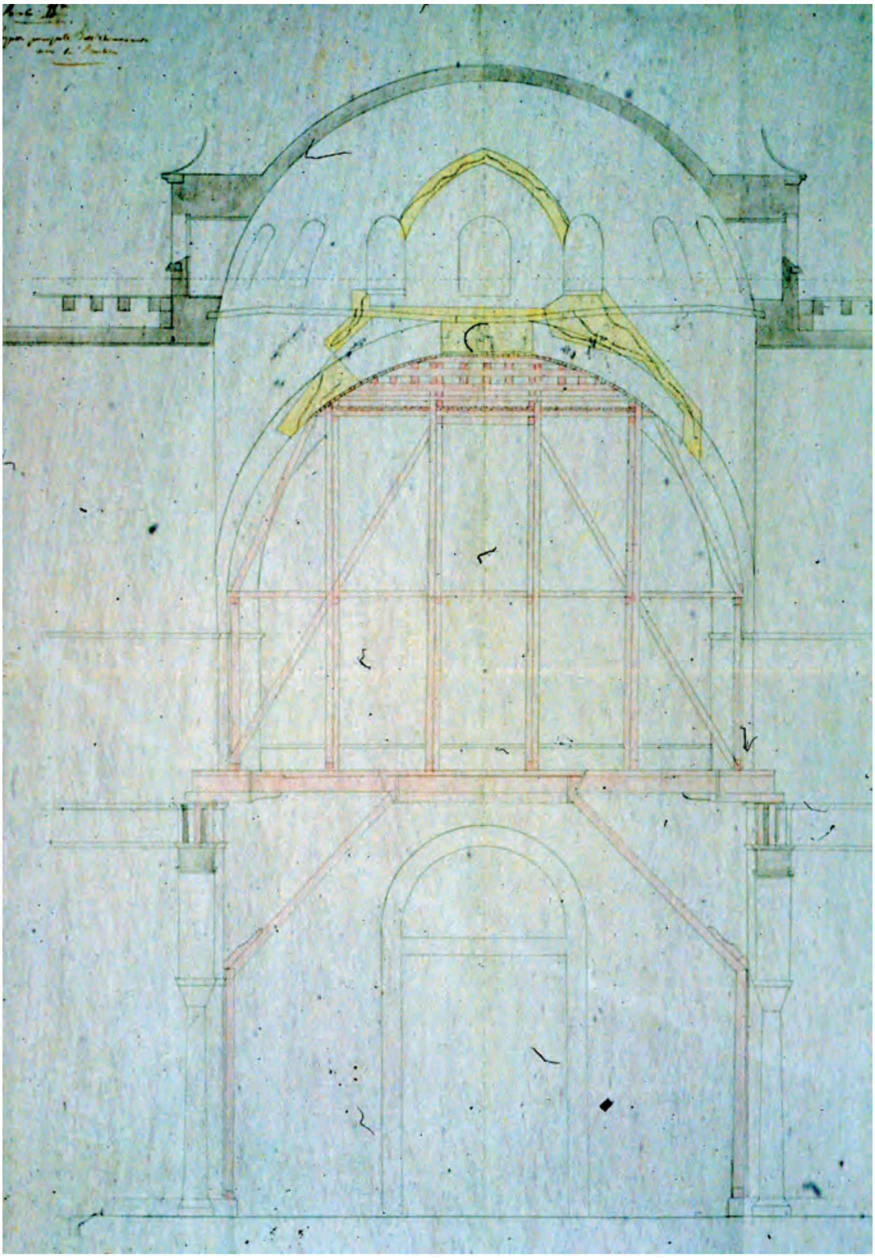
92

92. Volta dell'Apocalisse, rilievo dello stato dei dissesti allegato al progetto di Meduna del 1848. Nel disegno sono rappresentate ulteriori quattro sezioni trasversali con l'indicazione del sesto di curvatura e dei cedimenti riscontrati.



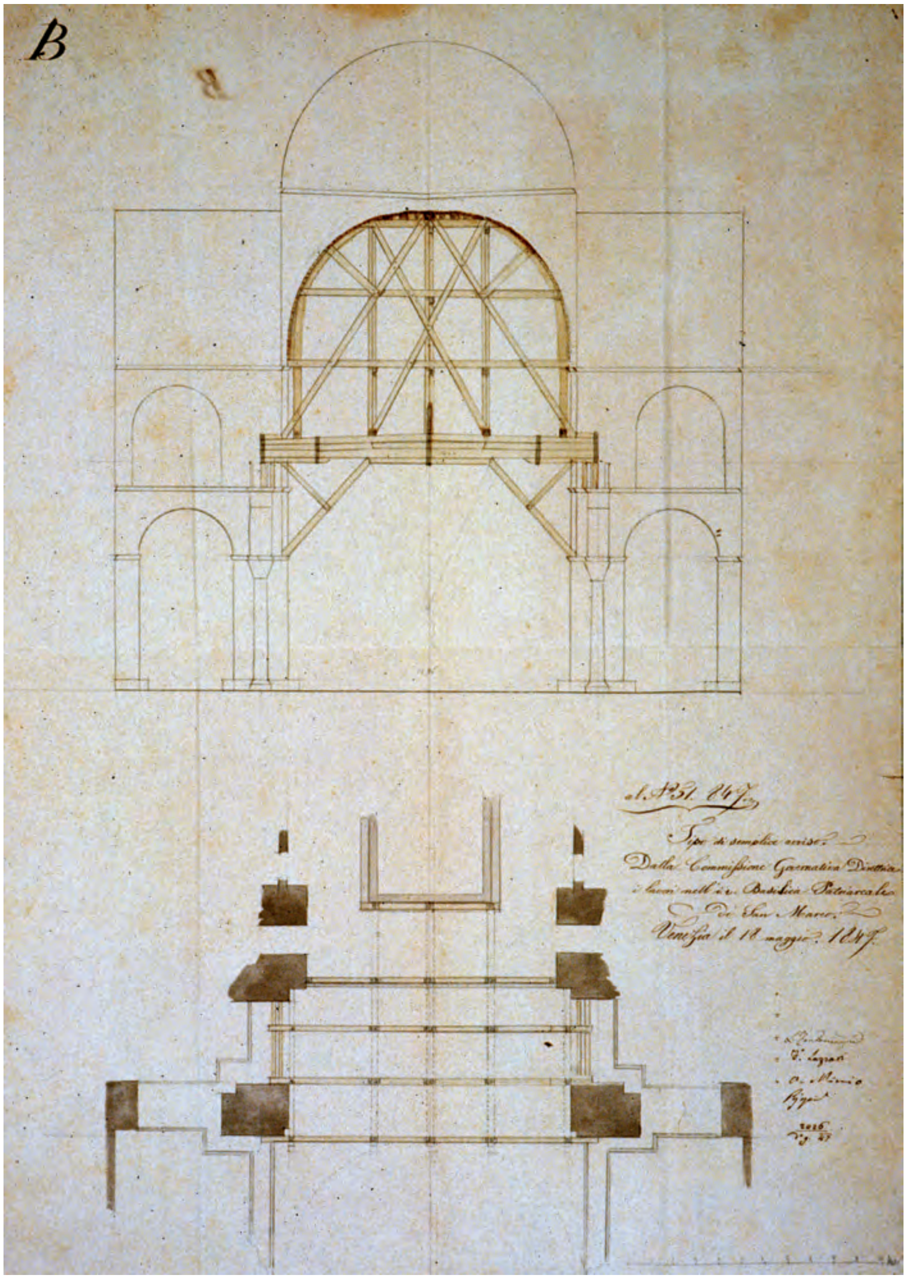
93

93. Volta dell'Apocalisse, due sezioni longitudinali del progetto di Meduna che indicano la struttura lignea di sostegno e la giunzione per il prolungamento della volta quando si eseguirono i lavori di ampliamento con la realizzazione dell'atrio. I disegni mostrano le proposte di sistemazione dei tiranti metallici, tra le due parti della volta in alto o con la struttura della cupola dell'Apocalisse.



94

94. Volta dell'Apocalisse, sezione trasversale con indicazione dei dissesti che interessavano anche la contigua cupola. Il disegno allegato al progetto di Meduna riporta la proposta di esecuzione delle strutture di legno per il puntellamento da porre in opera prima di procedere alle demolizioni. Le opere di protezione non vengono approvate perché ritenute poco robuste.



95

95. Volta dell'Apocalisse, la seconda proposta di puntellamento presentata da Meduna nel 1849, che è stata approvata e realizzata.



96



97

96. Vista della navata centrale della Basilica dalla loggia dei cavalli. Sulla destra una porzione della volta dell'Apocalisse con la figura di San Michele che sconfigge il drago.

97. Un particolare della volta dell'Apocalisse con la raffigurazione dei quattro evangelisti e al centro l'agnello.



98



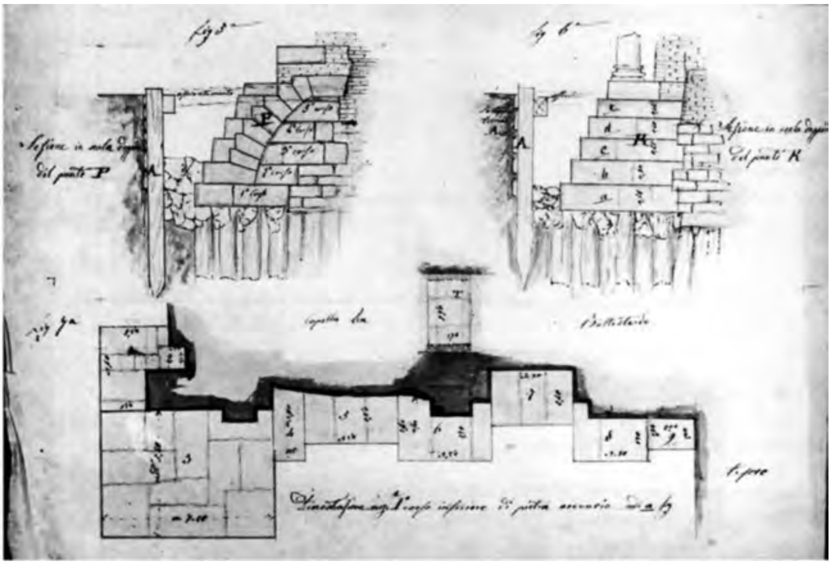
99



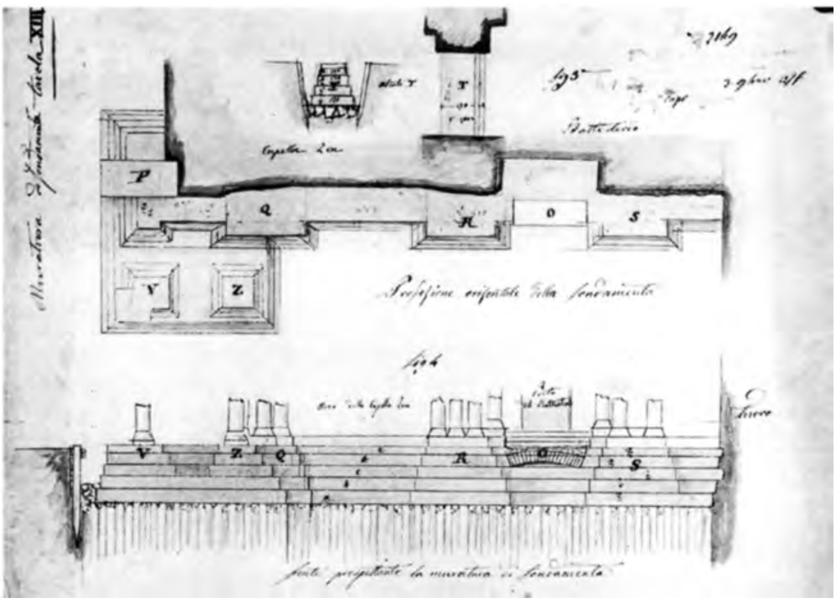
100

98-99. Due particolari della volta dell'Apocalisse con il sogno di San Marco e gli angeli delle sette chiese dell'Asia, secondo la riedizione ottocentesca delle maestranze della ditta Salviati.

100. Frammento di mosaici con teste di santi eseguiti da Valerio Zuccato nella seconda metà del Cinquecento, staccati dalla volta dell'Apocalisse e conservati nel Museo Marciano.

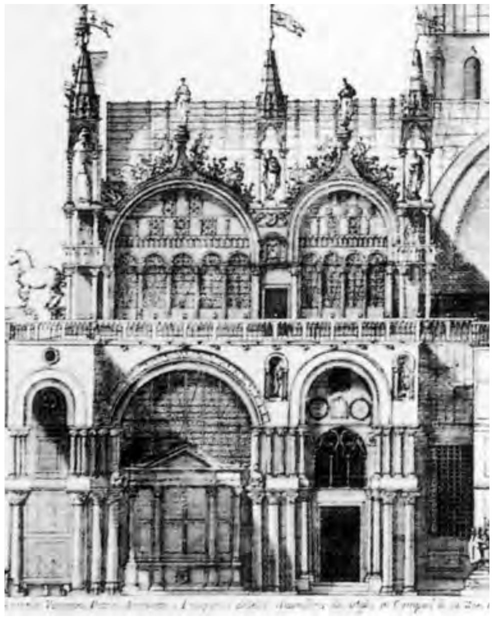


101

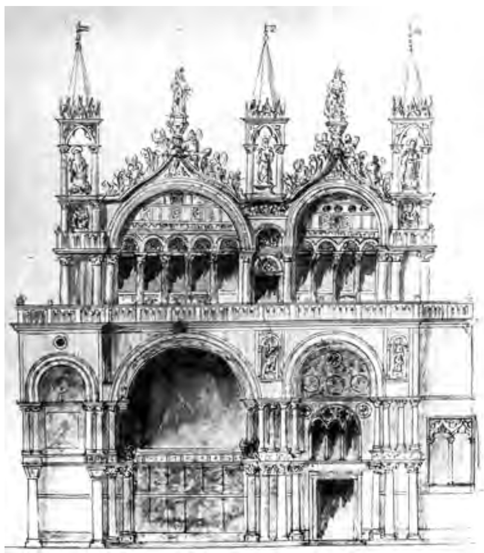


102

101-102. Rilievo delle antiche strutture di fondazione messe in luce e progetto delle nuove palificazioni in cui si può apprezzare il consistente ingrossamento dei muri e il notevole avanzamento della fabbrica di San Marco verso la piazzetta.



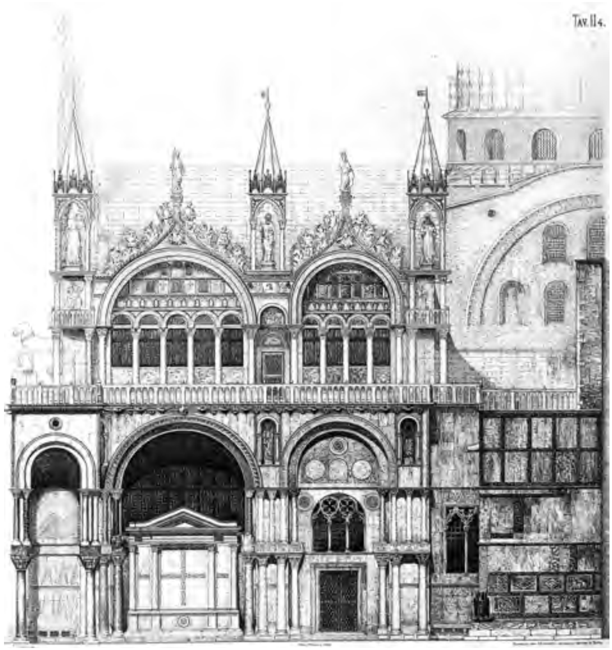
103



104

103. Rilievo della facciata meridionale eseguito da Antonio Visentini nel 1761.

104. Rilievo della facciata meridionale, attribuito allo stesso Meduna o all'assistente Pedon, che mostra la situazione dopo la fine dei lavori di ripristino (1876). Si noti, infatti, che non è più presente il retro altare della cappella Zeno. Il confronto col rilievo del 1761 mette in evidenza che l'arcata con la porta del Battistero (la prima da destra) è stata ampliata notevolmente. La finestra del Battistero è stata ridotta nella parte inferiore ed ornata da una colonnetta e decorazioni neogotiche.



105



106

105. Rilievo della facciata meridionale eseguito da Ettore Pedon alla fine dell'Ottocento, dopo la ricomposizione del retro altare della cappella Zeno condotta da Pietro Saccardo.

106. Una foto attuale della facciata meridionale.



107



108

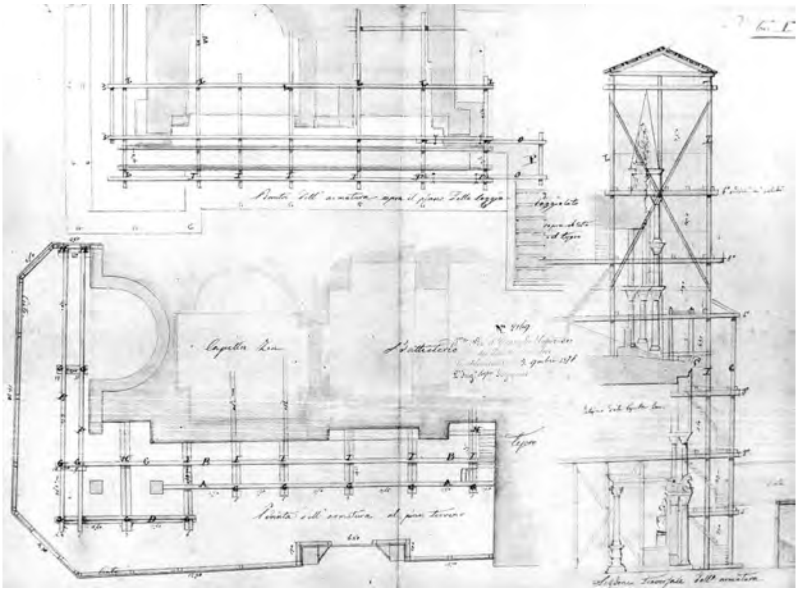


109

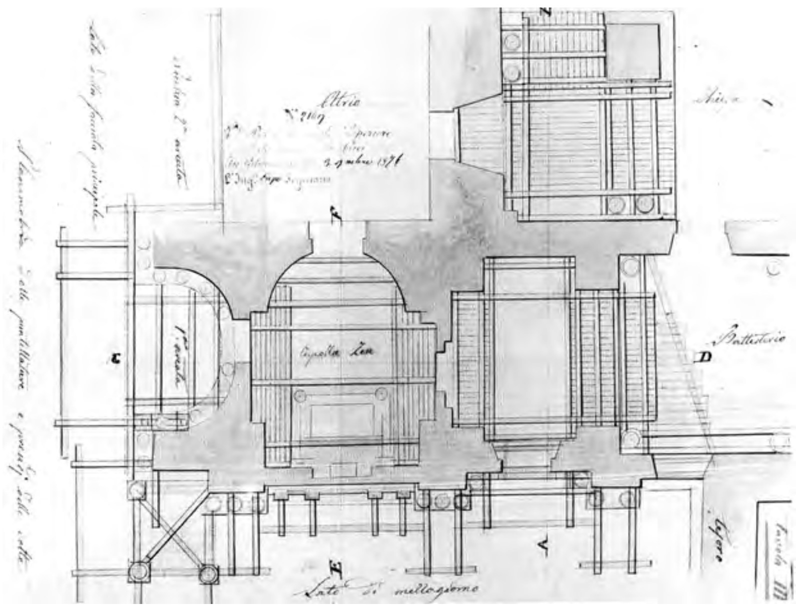


110

107-110. Alcuni particolari della facciata merisionale con le varie mutazioni introdotte con i lavori di ripristino condotti dall'architetto Meduna.

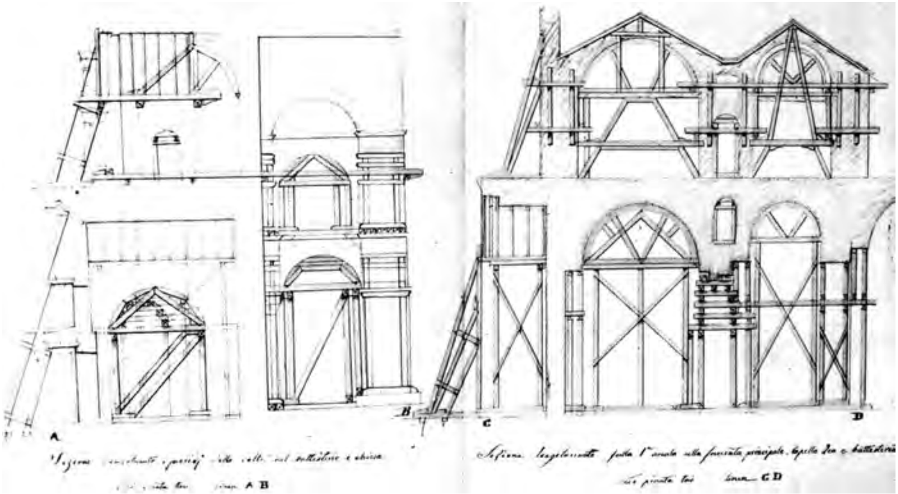


111

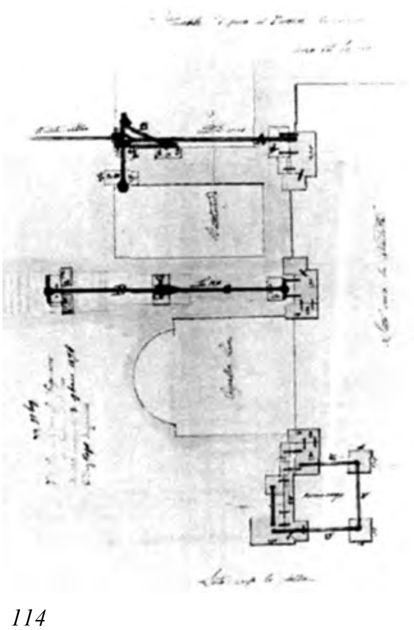


112

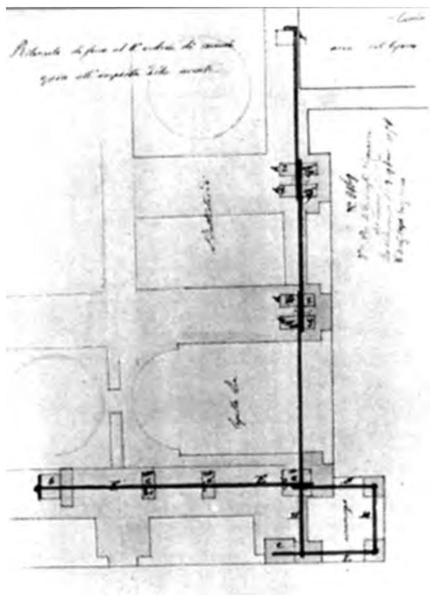
111-112. Piante e sezioni delle opere provvisionali approntate per le demolizioni della facciata meridionale, dell’anglolo sud-occidentale della facciata principale, della cappella Zeno e di una parte del Battistero.



113



114



115

113. Sezioni con i puntelli all'esterno e all'interno della cappella Zeno e del Battistero.

114-115. Progetto dei consolidamenti tramite catene di ferro inserite nel corso della ricostruzione delle murature nel primo e nel secondo ordine della facciata meridionale in corrispondenza della loggetta, della cappella Zeno e del Battistero.



116

117





118

116-118. Alcuni dettagli dell'angolo in corrispondenza del Tesoro, in cui è stato rinnovato il rivestimento marmoreo utilizzando alcune lastre di marmo dismesse dalla contigua facciata sud.



119



120



121



122



123



124



125



126

119-120. Mosaico della Madonna con Bambino e profeta Isaia staccati dalla cappella Zeno.

121-125. Mosaici staccati dal Battistero, nell'ordine: Giovanni Battista, i profeti Davide e Salomone, il profeta Abramo, San Bartolomeo, un soldato.

126. Un brano di mosaico staccato dalla prima lunetta da sinistra della facciata meridionale. Tutti questi mosaici si sono salvati grazie all'ostinato interessamento di Antonio Pellanda che li ha conservati in "cassine", dove ancora si trovano nel Museo Marciano. Solo una piccola parte di essi è stata ricollocata, sotto la direzione Saccardo, al posto di altrettante teste nuove nella cappella Zeno.



127



128



129

127-128. Due viste opposte del Battistero, una dei primi anni del novecento e l’altra attuale.
129. Battistero, mosaico con la rappresentazione dei re Magi.



130



131



132

130. Cappella Zeno, la volta dei Profeti demolita e ricostruita nel corso dei lavori di ripristino della facciata meridionale. La decorazione musiva è stata totalmente rifatta dalle maestranze della ditta Salviati.

131-132. Un dipinto di Vincenzo Abbati (1803-1866) dell'interno della cappella Zeno realizzato prima dei lavori di demolizione e ricostruzione e, a destra, una foto recente.



133



134

134-135. Cappella Zeno, dettagli di alcuni mosaici realizzati dalla ditta Salviati.



135



136



137

135. Acquerello di Ruskin che ritrae un balconcino esistente prima dei restauri nella parte superiore della torretta di destra del Fondaco dei Turchi.

136. Il Fondaco dei Turchi in una foto del 1870, poco tempo prima che iniziassero i lavori di ripristino. Nell'angolo destro si può riconoscere la porzione di facciata disegnata da Ruskin.

137. Il Fondaco dei Turchi in una foto attuale. L'intervento di totale ripristino in stile della facciata è stato compiuto nei primi anni settanta dell'Ottocento su progetto di Federico Berchet.



138



139



140



141

138-139. Un disegno di Viollet-le-Duc del 1837 rappresentante la nicchia di destra dell'arcone in corrispondenza del Battistero e una foto attuale.

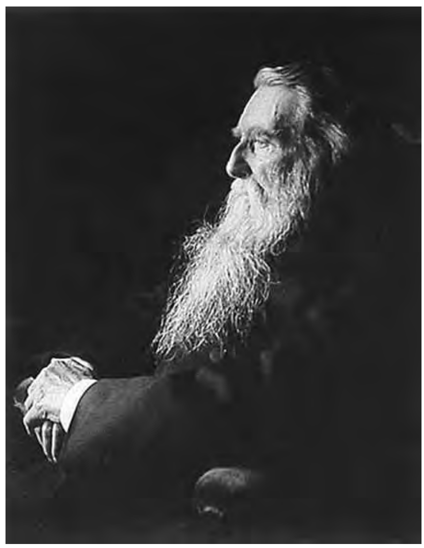
140-141. Acquerelli di Viollet-le-Duc del 1837 che riproducono la navata centrale della Basilica di San Marco e la decorazione interna della porta principale.



142



143



144

142. Ruskin fotografato insieme a William Bell Scott (a sinistra) e Dante Gabriele Rossetti.
143-144. Ritratti fotografici di John Ruskin del 1853 e 1895.



145



146

145. Piazza San Marco in una cartolina della fine dell'Ottocento, in primo piano uno dei lampioni dell'illuminazione a gas tanto odiati da Ruskin.

146. La facciata meridionale di San Marco col sistema d'illuminazione mediante lanterne assicurate con lunghi bracci al rivestimento marmoreo. Si tratta dell'illuminazione provvisoria approntata per la visita dei partecipanti al congresso geografico internazionale, svoltosi a Venezia nel settembre del 1881. Anche le cupole in quell'occasione furono illuminate allo scopo di enfatizzare l'aspetto grandioso della Basilica.



147



148



149

147. Una foto ricordo scattata a Venezia nel 1872, da sinistra John Ruskin, Mrs. J. C. Hilliard, Mrs. Joan Severn, Arthur Severn, Costance Hilliard, Albert Goodwin.

148. Un disegno di Ruskin che ritrae casa Wetzlar, dove ha soggirnato negli anni cinquanta dell'Ottocento.

149. La lapide infissa nella facciata della pensione "la Calcina" alle Zattere che ricorda il soggiorno di Ruskin nel 1877, nel momento in cui divampavano le polemiche sui restauri di San Marco.



150



151

150. John Ruskin, *Capitelli e cornice di San Marco*, 1876. Il disegno a matita riproduce il gruppo di cinque capitelli del secondo ordine situati a sinistra del grande arco della facciata occidentale che conduce all'ingresso principale della Basilica.

151. Fotoritratto di Alvise Piero Zorzi.



152



153

152. *Dagherrotipo del lato sud della Basilica si San Marco*, eseguito nella prima metà dell'Ottocento. Ruskin è stato un precursore dell'impiego della fotografia per lo studio dei monumenti. Nel 1845, in una lettera al padre scriveva: *Praticamente avere uno di questi dagherrotipi equivale a portarsi via il palazzo, ogni frammento di pietra e di colore è là, e naturalmente non c'è errore nelle proporzioni*.

153. John Wharlton Bunney, *La facciata ovest della Basilica di San Marco*, grande dipinto eseguito tra il 1877 e il 1882 su commissione di John Ruskin.



154

154. John Wharlton Bunney, *Portale nord-occidentale di San Marco*, minuzioso disegno ad acquerello eseguito nel 1871 su commissione di John Ruskin.



155



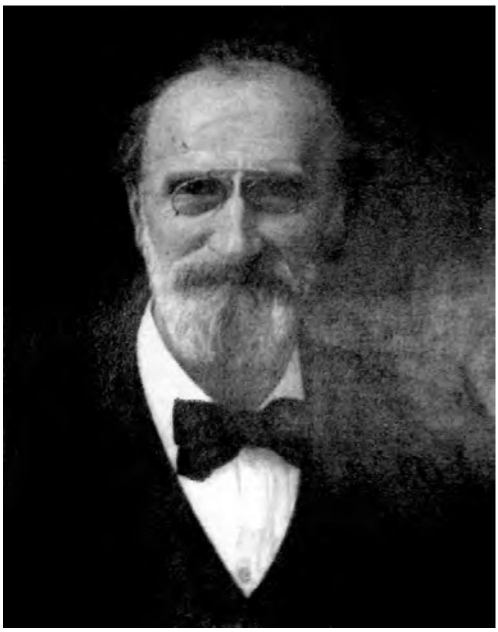
156

155. John Ruskin, *Portico nord-occidentale di San Marco*, 1877, disegno a matita, acquerello e guazzo delle dimensioni di 68,5 x 77 cm. L'opera fu esposta nel 1879 nella *Old Water-Colour Society* di Londra per alimentare lo sdegno contro i restauri in corso e raccogliere le firme per il documento di protesta allo scopo di salvare l'autenticità amorevolmente rappresentata nel disegno, anche se incompiuto.

156. *Schizzo dopo la pioggia*, un acquerello di Ruskin eseguito nel 1846 che ritrae l'angolo sud occidentale della Basilica di San Marco.



157



158

157. Ritratto fotografico di Giuseppe Fiorelli.
158. Ritratto ad olio di Francesco Bongioannini.



159



160

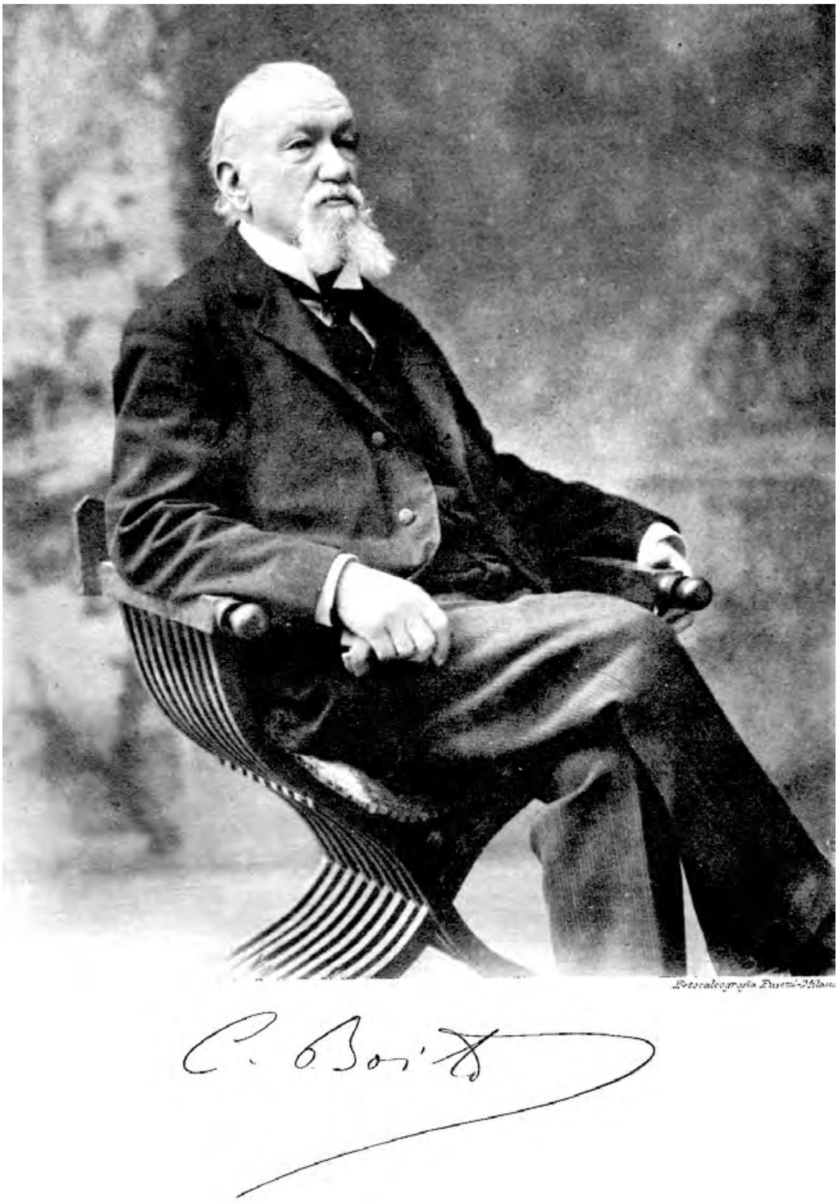


161

159. Il retro altare della cappella Zeno, come appare oggi dopo ulteriori integrazioni recentemente operate nella croce di marmo verde antico.

160. Il retro altare della cappella Zeno dopo la ricomposizione operata dal proto Pietro Saccardo nel 1888.

161. La parte inferiore del retro altare in cui è posta la lastra in marmo Pavonazzetto toscano con vistose fessurazioni ed alterazioni cromatiche dovute alle componenti ferrose del materiale lapideo.



162

162. Ritratto fotografico di Camillo Boito con firma autografa, inserito nella prima edizione del volume *Questioni pratiche di Belle Arti*…, del 1893.



163



164



165



166

163-164. Murano, la chiesa dei Santi Maria e Donato in una incisione e in una foto che mostrano l'edificio prima e dopo i lavori di ripristino progettati da Camillo Boito.

165-166. Padova, altare maggiore della Basilica di Sant'Antonio nella sua composizione barocca e dopo la fantasiosa sistemazione di Boito realizzata nel 1895.

167. Una vista dell'altare cosiddetto di Donatello ma ricomposto secondo il gusto di Boito, in una foto dei nostri giorni.



167


168


169


170


171

168-169. Venezia, il palazzo Cavalli Franchetti, in cui sono stati eseguiti progetti di Meduna e di Boito.

170-172. Milano, due immagini attuali della Porta Ticinese dopo i lavori di ripristino progettati da Boito e un dipinto ad olio di Lattanzio Querena che raffigura il luogo prima delle demolizioni.


172

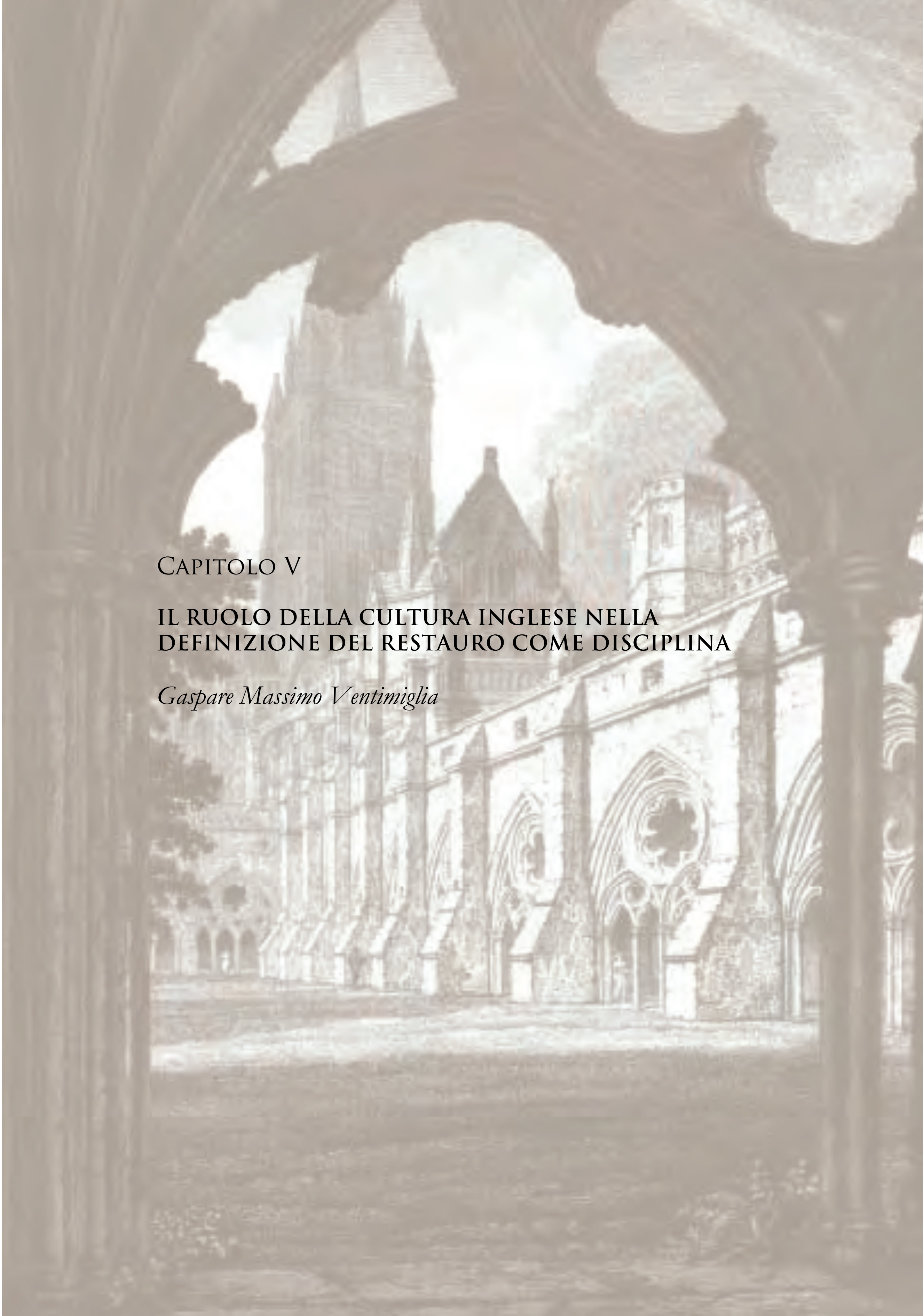


173



174

173-174. Palermo, chiesa di Santa Maria della Catena prima e dopo i lavori di liberazione e ripristino eseguiti su progetto dell'architetto Giuseppe Patricolo.



CAPITOLO V

IL RUOLO DELLA CULTURA INGLESE NELLA DEFINIZIONE DEL RESTAURO COME DISCIPLINA

Gaspare Massimo Ventimiglia

Dal Gothic Revival al restauro delle cattedrali medievali

Nel corso del XIX secolo, il dibattito sugli obiettivi e sulle tecniche del restauro degli antichi monumenti si sviluppa in Inghilterra con consistenti differenze rispetto all'Italia e alla Francia. L'attuazione di misure politiche governative avviene in seguito a un rapido processo di sensibilizzazione collettiva, con incisive ricadute all'interno della sfera intellettuale, professionale, pubblica e religiosa. Anche se bisogna attendere fino al tardo XVIII secolo perché si registri un approccio filosofico coerente alla materia, sin dal XV secolo era emerso un certo interesse per gli edifici e i siti antichi, manifestato in particolare da un folto gruppo di antiquari britannici.

Per tutto l'Ottocento, il viaggio in Europa è considerato parte integrante nell'educazione di un *gentleman* e gli effetti sull'arte e sull'architettura britannica delle idee importate dai viaggiatori che compiono il *grand tour* non tardano a manifestarsi. Inigo Jones (fig. 175), da molti considerato il primo architetto professionista inglese, nel 1614 termina il suo secondo viaggio in Italia e fa ritorno a Londra con una preziosa raccolta di disegni e appunti ispirati alle opere di Andrea Palladio. Jones è tra i primi ad avere manifestato una sincera passione per l'architettura e le opere dell'antichità classica; le suggestioni avvertite durante i viaggi in Italia lo spinsero a trasporre le sue esperienze nei lavori professionali da architetto e scenografo[1].

L'esperienza del viaggio diviene la metafora di straordinarie emozioni e il viaggiatore è custode di cognizioni ed esperienze che lo influenzeranno per tutta la vita. Intraprendere il *tour* non segna solamente l'inizio di un itinerario di viaggio ma anche l'avvio di un cammino di ricerca profondamente interiore; i giovani borghesi europei guariscono dalla loro malinconia andando in Italia e per molti di loro il viaggio diviene il pretesto per scrivere un'opera (un diario, un romanzo), il racconto dello spostamento fisico nella dimensione spazio-temporale e di quello simbolico, all'interno del proprio mondo spirituale[2].

[1] Inigo Jones è uno dei primi viaggiatori inglesi a studiare l'architettura in Italia: il primo dei suoi viaggi documentati avviene fra il 1598 e il 1603, probabilmente finanziato da Roger Manners, conte di Rutland; il secondo viaggio si svolge fra il 1613 e il 1614, in compagnia di Thomas Howard, conte di Arundel. Alcune annotazioni a margine di uno scritto di Andrea Palladio attesterebbero la sua presenza in Italia anche nel 1606, in contatto con l'ambasciatore inglese Henry Wotton. Le sue opere s'ispirano inconfutabilmente alle architetture palladiane, oltre che all'architetto romano Vitruvio. Una delle architetture più note di Jones è la Queen's House di Greenwich, iniziata nel 1616; a lui si devono pure le opere di ammodernamento della Royal Banqueting House a Londra, compiute nel 1619 ma da inquadrare in un più esteso intervento nel Palazzo di Whitehall. Al cantiere della Banqueting House, Inigo Jones lavora con il genero John Webb, suo assistente in molti altri cantieri. Notizie tratte da: LEAPMAN M., *Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance*, Londra, 2003, p. 14.

[2] Si consulti FERRARA M. L., *Il culto delle ruine*, Palermo, 2009, pp. 9-16.

Tra i viaggiatori della Gran Bretagna vi furono alcuni studiosi, architetti, disegnatori, pittori, scultori e collezionisti d'arte che non smisero di manifestare un vigoroso interesse nello studio del mondo classico, tanto da indurli a fondare la *Society of Antiquaries of London* nel 1717 e la *Society of Dilettanti* nel 1734. Le due istituzioni, sebbene fossero sorte con il preminente obiettivo di assistere i giovani viaggiatori inglesi, agirono in modo da alimentare un crescente interesse per lo studio e la conservazione degli edifici antichi[3]. Malgrado ciò, paradossalmente, la passione dell'alta classe britannica per l'antico e la sempre più accresciuta conoscenza delle testimonianze del mondo classico – greche e romane in modo particolare – non produssero un immediato interesse per le antiche strutture pre-romane della Gran Bretagna. Il territorio del Regno era, infatti, caratterizzato dalla presenza di recinti, circhi e dolmen; e non mancavano neppure brani di antiche mura, fortezze, e alcune ville romane, ormai in rovina. Si trattava più che altro d'edifici semplici e prima che nascesse l'interesse per le testimonianze del passato, erano stati percepiti come mere presenze pittoresche nel paesaggio inglese, da smantellare, se necessario, per trarne materiale da costruzione.

L'unico sito ad aver destato precocemente l'interesse di archeologi e antiquari era stato Stonehenge, nei pressi di Salisbury: lo studio dei resti preistorici condotto da John Aubrey[4] risaliva, infatti, al 1666 e fu proseguito da William Stukeley all'inizio del XVIII secolo, ampliando l'analisi fino a integrare i recinti e il viale[5] (figg. 176-177). Inigo Jones cura alcuni interventi di restauro (fig. 179) e la prima campagna di rilievi meticolosi è condotta dall'architetto John Wood il Vecchio (fig. 178) nel 1740; malgrado ciò, il sito di Stonehenge non è interessato da estese cure conservative e nel 1797 il gigantesco trilite posto a sud-ovest del recinto cade al suolo (figg. 180-183)[6].

[3] Per approfondimenti, si consulti SCHNAPP A., *The discovery of the Past*, New York, 1997, pp. 260-261.

[4] L'opera manoscritta *Monumenta Britannica* di Aubrey prende forma all'incirca tra il 1663 e il 1693, e raccoglie materiali inerenti ai siti archeologici di Avebury e Stonehenge, ai siti urbani e militari romani, alle fortificazioni, ai castelli e ai monumenti sepolcrali. Il suo saggio *Chronologia Architectonica* (1671) contiene elementi essenziali per comprendere lo sviluppo dell'architettura in Gran Bretagna. Per approfondimenti: HUNTER M., *John Aubrey and the Realm of Learning*, Londra, 1975, pp. 156-166.

[5] William Stukeley ha compiuto studi sui monumenti preistorici di Avebury e Stonehenge ed è considerato uno dei precursori della disciplina archeologica. Ha lavorato con l'astronomo Edmund Halley e coltivato l'amicizia di Isaac Newton, del quale ha scritto una biografia. Stukeley ha tentato di datare Stonehenge ma la sua deduzione, secondo cui il monumento è completato nel 460 a.C., è errata d'alcune migliaia di anni.

[6] Nel 1725 è pubblicata la seconda edizione dell'opera *The Most Notable Antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Henge on Salisbury Plain, restored by Inigo Jones*. William Cunnington, Richard Colt Hoare e William Coxe intraprendono sistematici studi e scavi nei primi anni del XX secolo. Il trilite caduto nel 1797 è rimesso in piedi nel 1958. È noto che nel 1877 il naturalista inglese Charles Darwin studiò le antichissime pietre di Stonehenge

Il fascino elitario per l'antica Grecia e le rovine romane, nutrito dalla nostalgica curiosità per le opere antiche, in breve si propagherà a tal punto da destare l'interesse per le rovine medioevali della Gran Bretagna e dare avvio alla ricerca e alla localizzazione delle testimonianze del patrimonio architettonico della nazione. Il movimento di conservazione dell'architettura nella Gran Bretagna si avvia tra gli anni '50 e gli anni '60 del Settecento, quando antiquari del calibro del politico anglo-irlandese Edmund Burke e di Robert Walpole, primo Lord del Tesoro, Cancelliere dello Scacchiere e Leader della Camera dei Comuni (figg. 184-185), divengono sempre più interessati allo studio dell'architettura storica britannica e, in particolare, delle architetture gotiche[7].

Negli edifici del passato era possibile ritrovare le qualità più sublimi e l'apprezzamento per le antiche architetture inglesi emergeva sia nella letteratura sia nel progetto dei giardini: i paesaggi pittoreschi divennero ben presto alla moda perché gli edifici in rovina riuscivano a emanare uno speciale fascino. La presenza di rovine divenne una caratteristica molto apprezzata nei dipinti del paesaggio inglese e, laddove non esistevano, finte rovine erano ideate. È stato rilevato che la presenza dei ruderi si manifesta nella pittura inglese del tempo anche per l'influenza esercitata dai disegni dei paesaggi italiani e francesi, e riflette la passione per l'antiquaria tanto vividamente quanto in ogni altra espressione artistica della Gran Bretagna del tardo XVIII secolo[8]. Il finto rudere archeologico – spiega Ercole Silva nel suo trattato *Dell'arte de' giardini inglesi* – se costruito con artificio tale da riprodurre fedelmente gli effetti del disfacimento, può indurre sensazioni identiche a quelle suscitate dal vero rudere. Le false rovine acquistano maggiore natura-

mentre lavorava alla stesura del suo libro *The Formation of Vegetable Mould Through the Action of Worms*. William Gowland ha diretto il primo concreto restauro del monumento nel 1901 che, tra i molti aspetti, ha previsto il raddrizzamento e la correzione della posizione del *sarsen* 56 e l'esecuzione di scavi archeologici. Nel 1958, tre dei *sarsen* che erano ancora eretti sono riposizionati e collocati su basi più stabili; l'ultimo restauro è datato al 1963, reso necessario dal crollo del *sarsen* 23 del circolo. Per approfondimenti: STUKELEY W., *Stonehenge. A Temple Restor'd to the British Druids*, printed for William Innys and Richard Manby, Londra, 1740; JOHNSON A., *Solving Stonehenge: The New Key to an Ancient Enigma*, Londra, 2008; RICHARDS J., *Stonehenge: A History in Photographs*, Londra, 2007.

[7] STUBBS J. H., *Time honored. A global view of architectural conservation*, Stati Uniti d'America e Canada, 2009, p. 219.

[8] Anche la Sicilia nella seconda metà del XVIII secolo era divenuta una delle mete predilette del *grand tour* per l'immenso valore del patrimonio archeologico di età classica che conteneva, iniziando a richiamare molti viaggiatori dall'Europa. Goethe visita l'isola nella primavera del 1787 e, dopo la pubblicazione del suo diario di viaggio, lo stesso concetto geografico e culturale ne risulta rivoluzionato: senza la Sicilia non ci si può formare nessuna idea dell'Italia. Per approfondimenti: TOMASELLI F., *Scoperta, ricerca, restauro e fortuna iconografica dei monumenti medievali e moderni nella Sicilia dell'Ottocento*, in COSTANTINO G. (a cura di), *Il monumento nel paesaggio siciliano dell'Ottocento*, Palermo, 2005, pp. 35-59.

lezza quando sono combinate al paesaggio circostante per simulare una natura che si riappropria di quanto l'uomo le ha tolto[9].

Mentre l'apprezzamento del rudere, vero o ricreato, si accresce, nelle riviste iniziano a diffondersi i primi articoli in cui emerge l'interesse per le rovine monastiche e medievali autentiche della Gran Bretagna, tra cui le prime a richiamare l'attenzione degli studiosi furono le Abbazie di Fountains e di Newstead[10] (figg. 186-187). L'affermazione del *revival* gotico promosse lo studio del gotico autentico attraverso il disegno dal vero delle chiese, delle cattedrali e dei monasteri in rovina, non più oggetto di attenzioni sin dal XVI secolo, quando nella Gran Bretagna l'architettura gotica era divenuta un simbolo anacronistico del Cattolicesimo[11].

Il gotico era uno stile in decadenza quando Horace Walpole decise di ridefinire lo stile della sua casa di campagna a Strawberry Hill, edificata a partire dal 1750, sotto l'influenza del *Gothic revival* (fig. 188). La libera interpretazione dei motivi medievali nella dimora di Walpole fu talmente apprezzata dagli intellettuali e dagli architetti del tempo da stimolare l'edificazione di numerosi palazzi e chiese in stile neogotico. All'inizio del XIX secolo, un buon architetto doveva essere in grado di progettare in stile e, tra i progettisti più versatili, emersero figure del calibro di William Chambers, George Dance, John Soane e John Nash, con abilità affinate nel concepire edifici in ogni stile alla moda, non solo gotico ma anche egiziano o cinese. Poiché lo storicismo e le suggestioni per l'esotico alimentavano le fantasie architettoniche della committenza, i progettisti dovevano possedere una solida conoscenza della storia dell'architettura per soddisfare ogni possibile richiesta[12].

[9] SILVA E., *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, 1813 (I ed. 1801).

[10] L'abbazia di Fountains oggi appartiene al National Trust e dal 1986 è riconosciuta come "world heritage site" dall'Unesco. L'abbazia di Newstead è un edificio pubblico della contea di Nottingham e ospita un museo dedicato al poeta e politico George Gordon Noel Byron, VI barone di Byron.

[11] STUBBS J. H., *Time honored*…, cit., p. 219 e segg.

[12] Horace Walpole, Ann Radcliffe e Bram Stoker sono considerati i precursori del romanzo gotico. Il romanzo *The Castle of Otranto* di Walpole, scritto nel 1764, narra una vicenda ambientata nella città di Otranto, nell'Italia meridionale, e inaugura il genere letterario che si diffonderà tra la fine del XVIII secolo e l'inizio dell'Ottocento. A proposito della villa neogotica che fu la residenza di Horace Walpole, Rosemary Hill rileva che la villa a Strawberry Hill si materializza isolata, senza alcun tessuto medievale esistente, ed è costruita *ex novo* in stile gotico; la prima del suo genere ad essere concepita sulla base di citazioni d'architetture esistenti piuttosto che composta con il vocabolario gotico sviluppato dall'architetto e decoratore d'interni William Kent. Per tale ragione, può considerarsi la prima architettura del *Gothic revival*. Approfondimenti in HILL R., *Welcome to Strawberry Hill. Chronology and architecture at the service of Horace Walpole*, in *Horace Walpole and Strawberry Hill*, supplemento a "The Times", maggio 2010.

Al tempo del *Gothic revival*, si avviano i cantieri d'intervento su molte architetture medievali e, in particolare, s'inizia a valutare la possibilità di rigoticizzare le cattedrali della Gran Bretagna; verso la fine del XVIII secolo James Wyatt è considerato uno dei primi architetti ad operare nelle cattedrali storiche (fig. 189). Wyatt si dimostra un fervido sostenitore del *revival* gotico nei suoi interventi alla Strawberry Hill House di Walpole (fig. 190) e alla Fonthill Abbey. Inoltre, è sua la paternità dei progetti di restauro delle cattedrali di Lichfield, Salisbury (figg. 191-204), Hereford e Durham, in cui persegue l'obiettivo dell'unità stilistica e del miglioramento degli interni, anche a costo di demolire alcune parti degli edifici o rimuovere elementi architettonici per renderli più funzionali. L'approccio alquanto distruttivo di Wyatt all'intervento nelle architetture medievali che erano sopravvissute in Gran Bretagna fu in principio considerato valido da molti altri architetti e costruttori; era una filosofia anche apprezzata dalla Chiesa cattolica e dai suoi sostenitori inglesi, desiderosi di vedere riparate e migliorate le architetture sacre del Medioevo. Durante il restauro della Cattedrale di Salisbury, condotto tra il 1787 e il 1793, James Wyatt orchestrò una serie d'interventi cosi drastici che, a conclusione del cantiere, la cattedrale fu sostanzialmente trasformata. Ma una maggiore sensibilità nei confronti delle testimonianze gotiche autentiche stava già maturando e i commenti negativi che ricevette l'intervento di Wyatt furono senza precedenti[13].

Richard Gough, presidente della Società degli Antiquari, e John Carter, autore di *Ancient Architecture in England*, furono molto diretti nel criticare schiettamente e in senso negativo i lavori di Wyatt. Era risultato evidente che l'intervento nelle architetture storiche richiedesse una maggiore sensibilità ed il carattere dell'intervento dovesse essere conservativo; infatti Gough nel 1788 caldeggiava la fondazione di un "Comitato per la preservazione da mutilazioni, sacrilegi o anche rapida fatiscenza, i resti degli antichi edifici". Carter fu ancora più drastico nel condannare le mani inesperte e non qualificate dei restauratori e sottolineò che a Salisbury era mancata una reale e sin-

[13] Tra gli interventi condotti da Wyatt nella Cattedrale di Salisbury sono, in particolare, la demolizione di due cappelle tardogotiche (Chantry Chapels) in prossimità della cappella di Maria Vergine (Lady Chapel), il riposizionamento dell'altare, la rimozione del dossale del diciassettesimo secolo, l'istallazione di nuove ringhiere e schermature di ferro tra le navate e il piano dell'organo, il riposizionamento della struttura di sostegno del crocifisso del tredicesimo secolo, la ripavimentazione della Cappella di Maria Vergine usando vecchie lapidi tombali di pietra blu cui modifica la sagoma, il rifacimento delle finiture dei muri dall'estremità orientale al transetto, la rimozione delle tombe più grandi dalla parte retrostante l'altare fino alla navata, il raschiamento dei dipinti del tredicesimo secolo dalla volta che un critico aveva descritto come «facenti onore alla scuola italiana». Notizie riportate da STUBBS John H., *Time honored...*, cit., p. 220; DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, pp. 34-37.

cera comprensione dei dettagli medievali[14]. Il metodo di restauro di Wyatt, basato sull'idea che le cattedrali medievali dovessero essere rese uniformi nello stile e libere da elementi estranei alla presunta configurazione primitiva, fu severamente disapprovato nei *Pursuits of Architectural Innovation* di John Carter[15].

Il reverendo John Milner riprese il dibattito nel 1798 e, nel suo *Dissertation on the Modern Style of Altering Ancient Cathedrals as Exemplified in the Cathedral of Salisbury*, egli non solo confutò le giustificazioni dei cambiamenti apportati alla cattedrale, ma deprecò anche il Vescovo di Salisbury per avere consentito che si portassero a compimento[16].

Nonostante la vasta risonanza dei commenti negativi al restauro della cattedrale di Salisbury avesse dato il via alla riflessione sugli obiettivi da raggiungere con l'intervento di restauro e sul valore di autenticità, l'intervento di Wyatt fu da molti considerato esemplare e produsse tentativi di emulazione, come nel caso del restauro in stile di George Austin alla Cattedrale di Canterbury, di Edward Blore alla Cattedrale di Ripon e di Sir Jeffry Wyattville al Castello Windsor[17]. L'obiettivo di ricomporre l'unità stilistica attraverso l'intervento di demolizione è perseguito anche nel cantiere di restauro della Cattedrale di York (fig. 205), diretto da Sir Robert Smirke continuando la tradizione di Wyatt[18].

[14] JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation*, Oxford, 2002, pp. 101-111.

[15] John Carter pubblicò i suoi *Pursuit of Architectural Innovation*, consistenti in più di duecento articoli, nel periodico *The Gentleman Magazine* tra il 1798 e il 1818. Gli scritti, che portano semplicemente la firma di "un architetto", consistono essenzialmente in una lunga serie di attacchi diretti ai restauri vandalici di edifici storici: facendo leva sul nazionalismo britannico, Carter chiese ai gentiluomini del suo tempo di difendere con passione il vero gotico. L'attribuzione a Carter è certa. Qualche anno dopo la sua morte, nel 1824, tutti gli articoli sono stati raccolti nell'opera *Specimens of Gothic architecture, and Ancient Buildings in England*, consistente in quattro tomi, stampata a Londra. Notizie tratte da WARWICK W. W., *Carter John (1748-1817)*, in "Dictionary of National Biography", 1885-1900, Vol. IX, Londra, 1908.

[16] DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe…*, cit., p. 49.

[17] Un'incisione che raffigura le consistenze del Castello Windsor prima del restauro è in WOOLNOTH W., BRAYLEY E. W. Jr, *The Ancient Castle of England and Wales*, Londra, 1825, p. 322.

[18] Robert Smirke, tra gli architetti inglesi che operarono attingendo a un vasto repertorio di forme della classicità, è colui che progettò diverse architetture ispirate soprattutto al *Greek Revival*. Ha progettato il blocco principale e la facciata del British Museum, che resta la sua opera più nota. Compie il suo *grand tour* in compagnia del fratello maggiore tra il 1801 e il 1805 per studiare l'architettura nell'Europa del sud e il suo itinerario copre molte tappe, tra cui Bruxelles, Parigi, Berlino, Potsdam, Praga, Dresda e Vienna. La sosta in Italia gli consente di visitare Firenze, Venezia, Padova, Genova, Vicenza, Roma, Napoli e la Sicilia, per poi recarsi in Grecia a Corinto, Atene, Delfi, Tebe e Olimpia. Mentre si trova in Grecia scrive al padre: «come potrei attraverso una descrizione trasmettervi qualche idea del grande piacere che ho provato alla vista di questi antichi edifici di Atene! Quanto fortemente fu esemplificata in essi la grandezza e l'effetto di semplicità in architettura! Il Tempio di Teseo (Tempio di

Il restauro del Castello di Windsor impegnò Wyattville per parecchi anni; il suo progetto di restauro era risultato vincitore al concorso bandito dal Parlamento inglese, al quale avevano partecipato anche Robert Smirke e John Nash[19]. Potendo contare sul cospicuo finanziamento messo a disposizione di Re Giorgio IV dal governo britannico, nel corso di dodici anni Wyattville rialzò le torri ridefinendo il loro coronamento e le aperture esterne (figg. 206-208), ridisegnò la corte posta al livello superiore, gli appartamenti privati, e la facciata principale del castello[20].

Nel 1813 Robert Smirke (fig. 213) ottiene la carica di architetto ufficiale dell'*Office of Work* – carica rivestita anche da John Nash e da Sir John Soane – percependo un salario annuo di cinquecento sterline. Nello svolgimento del suo compito istituzionale, a Smirke pervengono numerosi incarichi di restauro. Uno dei suoi primi interventi di restauro è del 1807, quando ricompone lo schermo gotico dietro l'altare maggiore nella Cattedrale di Gloucester (fig. 209). In seguito, ripara le coperture della Bodleian Library a Oxford nel 1830 e, l'anno seguente, ancora a Oxford, progetta l'insediamento degli uffici universitari nel Clarendon Building. Per porre rimedio a danni arrecati alla Cattedrale di York da un incendio doloso nel 1829, Smirke progetta il restauro tra il 1830 e il 1832 e ricostruisce il tetto, le volte e il coro[21] (figg. 211-212). È ancora il fuoco a danneggiare nel 1834 il Palazzo di Westminster, in cui Smirke tra il 1834 e il 1837 interviene nel restauro degli interni,

Efesto) non può fare altro che richiamare l'attenzione di tutti per l'adeguata e degna solennità di come appare. Il tempio di Minerva (Partenone) colpisce nello stesso modo, con la sua imponenza e maestosità. Siamo stati un mese lì». Smirke trascorre in Grecia il periodo più lungo e rimane particolarmente colpito dalle testimonianze classiche di Atene «mentre quelle di Roma (con poche eccezioni) non solo divengono presto in qualche misura meno interessanti, ma nella mia mente hanno ora completamente il disconoscimento e il disprezzo. Tutto quello che potevo fare ad Atene era disegnare alcune loro vedute sperando che serviranno come mio promemoria di quello che penso dovrebbe essere sempre un modello». Lettera pubblicata in MORDAUNT CROOK J., *The Greek Revival: Neo-Classical Attitudes in British Architecture 1760-1870*, Londra, 1972, pp. 52-53.

[19] Il cantiere si avviò il 12 agosto 1824 durante una cerimonia svolta alla presenza di re Giorgio IV.

[20] Jeffry Wyattville diede al Castello di Windsor una simmetria generale che il vasto complesso fortificato, risultato dall'aggregazione di varie strutture innalzate nell'arco di alcuni secoli, non aveva mai avuto. La grande torre circolare, ad esempio, fu rialzata di circa dieci metri, fino ad acquisire un ruolo scenografico che in passato non possedeva. Molti degli ambienti interni furono completamente ridefiniti e corredati da nuovi arredi: un esteso salone fu allestito per celebrare la vittoria inglese alla Battaglia di Waterloo e al suo interno si collocò un tavolo così grande da ospitare fino a centocinquanta commensali. Alla morte di Giorgio IV, avvenuta nel 1830, il cantiere non era ancora concluso e si sarebbe protratto ancora per alcuni anni. Notizie tratta da LINSTRUM D., *Wyatville, Sir Jeffry (1766-1840)*, Oxford, 1972, pp. 48-51.

[21] AYLMER G. E., CANT R., *A history of York Minster*, Oxford, 1977, pp. 277-278.

operando, in particolare, nella Westminster Hall (fig. 210), solo parzialmente danneggiata dal fuoco[22].

Un crescente numero di architetti iniziò a incoraggiare un approccio al restauro basato sull'approfondita conoscenza delle fabbriche architettoniche e di natura conservativa. William Atkinson, in particolare, fu tra coloro i quali protestarono contro i lavori di restauro della Cattedrale di Durham, diretti da James Wyatt, suggerendo rimedi meno invasivi e soprattutto con la raccomandazione che le parti esistenti dell'edificio fossero mantenute inalterate[23]. Atkinson era convinto che l'intervento sulle cattedrali gotiche dovesse essere basato su uno studio particolareggiato, e ribadiva l'importanza d'una formazione rigorosa delle maestranze coinvolte nel cantiere e dell'impiego di metodi di restauro più scientifici. Le grandi cattedrali e il loro restauro hanno avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo della conservazione architettonica in Inghilterra nel tardo XVIII secolo; le violente operazioni di miglioramento e rinnovamento che spesso subirono iniziarono ad essere contestate e non più tollerate. Molte delle critiche agli esiti del restauro della Cattedrale di Durham furono mosse dai membri della *Society of Antiquaries*, che alimentarono un vasto movimento d'opinione ed appiopparono il nomignolo di "*the Destroyer*" all'artefice del misfatto contro la veneranda chiesa[24].

Sin dal XVII secolo, la Chiesa protestante inglese aveva attestato la sua preferenza per la nuda semplicità degli interni nelle architetture: messe da

[22] In una lettera scritta da Sydney Smirke, figlio di Robert, anch'egli architetto, a Sir Henry Ellis si evince che durante i lavori di riparazione della Westminster Hall «con la rimozione della parte più superficiale delle murature dalle pareti, si presentarono molte tracce ben evidenti dell'opera originaria d'epoca normanna. Con il protrarsi, il restauro ha continuato a portare alla luce simili indicazioni bastanti tuttavia a rendere difficile la possibilità di formare un'immagine chiara dell'aspetto delle pareti come costruite durante il periodo normanno». Si traduce dalla lettera trasmessa nel 1836 a Sir Ellis, segretario della *Society of Antiquaries of London*, pubblicata in "Archaeologia", vol. 26, Londra, gennaio 1836, pp. 415-421. Durante i lavori, anche il livello della pavimentazione venne alterato, ribassandolo fino al raggiungimento di una quota che si presumeva fosse di epoca normanna; una nuova pavimentazione in pietra fu, però, posta in opera. Antiche rappresentazioni del Palazzo di Westminster sono in: ACKERMANN R., PYNE W. H., COMBE W., *The Microcosm of London: Or, London in Miniature*, vol. 3, Methuen, 1904.

[23] JOKILEHTO J., *A history of architectural conservation*, cit., pp. 101-111. L'interesse di Atkinson per l'architettura e la chimica lo spinsero a ideare un nuovo tipo d'impasto, confezionato impiegando l'argilla calcarea che si estraeva nelle proprietà di Henry Phipps, conte di Mulgrave, nello Yorkshire. Il "cemento Atkinson" iniziò a essere venduto con successo a Londra nel 1810, impiegato come stucco per il rivestimento delle pareti interne o la finitura dei muri esterni; il prodotto si diffuse a tal punto che un articolo sul nuovo cemento idraulico fu pubblicato nel "Taranaki Herald" – un periodico stampato in Nuova Zelanda – il 21 giugno 1876.

[24] JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation. The contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, D.Phil Thesis, University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, Inghilterra, 1986, pp. 168-191.

parte le tradizioni ereditate dal Medioevo e dal Rinascimento, architetti e costruttori dovevano operare nel rispetto del nuovo canone di antichità classica, incoraggiato dalle idee dell'Illuminismo nel Settecento. Le chiese classiche, edificate durante la Restaurazione e l'Età Georgiana, risultavano più adatte alle esigenze liturgiche protestanti rispetto alle chiese gotiche medievali[25]. Le grandi cattedrali dell'Inghilterra, che erano le incisive presenze architettoniche del potere del Papa, erano state abbandonate o parzialmente modificate dal clero anglicano per conformarsi più adeguatamente a una liturgia protestante.

La prosperità che seguì la sconfitta di Napoleone Bonaparte a Waterloo nel 1815 alimentò la nuova era industriale nella Gran Bretagna; ne conseguì un rapido incremento nella domanda di nuove abitazioni e ciò richiamò anche l'attenzione popolare verso i quartieri medievali delle città. Nel primo ventennio del XIX secolo, poche chiese furono costruite nel Regno Unito nonostante la rapida crescita delle città e dei paesi. Nel 1818, il parlamento emanò il *Church Building Act*, che procurò un milione di sterline per la costruzione di nuove chiese. Il provvedimento stimolò un sorpasso delle attività costruttive sugli interventi di restauro e l'interesse per i princìpi stilistici dell'architettura gotica ne risultò nuovamente rinvigorito, confermando, inoltre, la preferenza per lo stile medievale sugli stili classici[26]. Oltre duecento nuove chiese furono edificate nel ventennio seguente, delle quali l'ottanta percento circa fu costruito nello stile del *revival* gotico[27]. In quegli anni, il restauro comunque procedeva su vasta scala: in un'ampia e radicale azione di ammodernamento della Chiesa anglicana e di sostegno del suo ruolo nella società, 7144 chiese medievali esistenti (circa la metà dell'inventario del paese) furono restaurate tra il 1840 e il 1873[28].

Proprio in quegli anni, si dibatteva in merito alla possibile origine dell'arco acuto e dell'architettura gotica. Thomas Hope, nella sua opera *Historical Essay on Architecture*, pubblicata a Londra nel 1830, giungeva alla conclusione che l'architettura gotica non fosse altro che l'evoluzione di quella romanica, escludendo ogni contributo della cultura architettonica islamica.

[25] La Restaurazione inglese è riferita al periodo storico che inizia con il ritorno al trono di Carlo II Stuart nel 1660 (in seguito al periodo di Protettorato di Oliver Cromwell) e termina con il regno di Giacomo II Stuart (1685-1689). L'Era Georgiana è ricompresa nel periodo tra il regno di Giorgio I e quello di Giorgio IV, ovvero fra il 1714 ed il 1830 (include il periodo di reggenza di Giorgio IV come Principe di Galles durante la malattia del padre Giorgio III).

[26] STUBBS J. H., *Time honered*..., cit., p. 221.

[27] Dati riportati da PIERSON W. H., *Americam buildings and their architects. Technology and the Picturesque: The Corporate and the Early Gothic Styles,* Doubleday, New York, 1978, p. 151.

[28] Per approfondimenti, si consulti THACKERAY TURNER H., *Society for the Protection of Ancient Building: a chapter of its early history*, contributo presente in *S.P.A.B. Second Annual Report*, Londra, 1989, pp. 7-37.

Secondo Hope «lo stile acuto o composto non trae punto sua origine dall'arco acuto, perocchè questo era rimasto sterile in molti paesi e per molti secoli, prima che il sistema di cui esso forma uno dei caratteri principali fosse improvvisamente sorto per giungere in breve tempo al suo apogeo»[29]. Inoltre, agli occhi di molti studiosi «la chiesa di York e la cattedrale di Ulma sono, al pari del suolo di Palestina, una conquista fatta sugli infedeli; e suppongono che noi siamo andati così lontano a cercare e combattere gl'innemici di Cristo, soltanto per riportare di là il gusto delle loro moschee, ed introdurlo nelle nostre chiese»[30]. Per Thomas Hope, anche l'ipotesi di una genesi italiana è da respingere poiché la presenza dell'arco aguzzo non attesta l'architettura gotica, ma solo la presenza dell'arco come lineamento isolato; infatti «a Venezia le parti basse di San Marco, incominciate nel 976 e terminate nel 1071, hanno archi acuti o composti frammisti a quelli a tutto sesto»[31].

Al dibattito su quale fosse lo stile più adeguato all'architettura religiosa della Gran Bretagna prese parte uno dei più noti architetti del *Gothic Revival*, Augustus Welby Northmore Pugin (fig. 214), che fu assistente di Sir Charles Barry alla progettazione della Casa del Parlamento a Westminster negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo. Pugin incitò una "battaglia degli stili" attraverso le sue pubblicazioni e con passione tentò di rimpiazzare lo stile neoclassico con il neo-gotico, il più consono agli edifici religiosi (figg. 215-217). Nella sua visione, la somma funzione dell'architettura era servire la Chiesa ispirando l'umanità a un più alto proposito morale, una funzione che credeva di potere esplicare solo attraverso lo stile gotico, cioè il vero stile cristiano. Nel 1835 Pugin scrisse i *Contrasts*, in cui esprime le riflessioni che lo indussero alla conversione al cattolicesimo[32]. La diffusione dell'opera contribuì in modo netto ad espandere la sua notorietà e produsse un rapido incremento degli incarichi per interventi su edifici religiosi e privati.

Mentre lavorava ai suoi libri *Contrasts* (1836), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), e *An Apology for the Revival of Christian Architecture* (1843), Pugin poté compiere lunghi viaggi e valutare numerosi esempi di restauro dell'architettura. Egli assunse una posizione critica che ebbe vasta risonanza (e non solo nel regno inglese) in merito al

[29] HOPE T., *Storia dell'architettura*, Tip. Lampato, Milano, 1840, p. 245. Riferimento presente in TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti e interpreti dei restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, 1994, pp. 32-34, cui si rimanda per approfondimenti.

[30] Ivi, pp. 240-241.

[31] Ivi, p. 234.

[32] PUGIN A. W., *Contrasts: or a parallel between the architecture of the 15th & 19th centuries*, Londra, pubblicato a spese dello stesso autore nel 1836.

trattamento degli edifici storici e, specialmente, in merito ai progetti di restauro delle chiese. Le obiezioni di Pugin e, in particolare, la condanna dei restauri di Wyatt e di altri architetti protestanti che operavano alterando le chiese medievali, si erano in parte generate a un livello ideologico preconcettuale: Pugin era cattolico[33]. Egli sostanzialmente riconosceva la necessità di restaurare gli edifici e non accettava che l'intervento andasse oltre i limiti imposti dal valore dei testi sacri pietrificati; le sue principali contestazioni erano rivolte al riassetto delle chiese e alla ridefinizione degli interni, spesso radicale. Non era accettabile, secondo Pugin, l'approccio ignorante e improvvisato all'imitazione dei dettagli gotici[34].

Il *Gothic Revival* e la sensibilità romantica incoraggiarono la ripresa delle cerimonie e delle tradizioni cattoliche, per le quali le cattedrali medievali erano ben conformate. Una promotrice del restauro delle chiese fu la *Cambridge Camden Society*, fondata nel 1839 ma costretta ad agire come un movimento clandestino a causa di questioni con l'assetto religioso della Gran Bretagna[35]. Non appena fu rinominata *Ecclesiological Society*, essa indirizzò nuovamente i suoi sforzi verso il restauro delle chiese e, tra i suoi primi interventi, curò il restauro della Chiesa del Santo Sepolcro a Cambridge (figg. 218-219) tra il 1841 e il 1843, consistente essenzialmente in una ricostruzione integrale[36]. Il tentativo di "restaurazione cattolica" rivitalizzò per certi versi

[33] Maria Piera Sette ha evidenziato che in realtà il rapporto tra gotico e cattolicesimo era già stato colto da altri prima di lui, specialmente da Charles Eastlake e da John Milner, ma Pugin una volta convintosi di questa connessione ne trae tutte le conclusioni e abbraccia personalmente il cattolicesimo; una conversione che certamente è da collegare al suo infinito amore per l'arte cristiana. Si consulti SETTE M. P., *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino, 2001, p. 70.

[34] PUGIN A. W., *The True Principles of Pointed or Christian Architecture: set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, Londra, 1841. Pugin è professore di *Ecclesiastical Antiquities* al Collegio di Oscott dal 1837.

[35] Nel 1939 nasce anche la *Oxford Architectural and Historical Society* che, in sodalizio con la *Cambridge Camden Society*, vuole promuovere lo studio dell'architettura ecclesiastica e delle antichità, nonché il restauro degli antichi resti. Pur nella sostanziale identità d'intenti, la *Camden Society* attribuisce una particolare importanza alle questioni teologiche e dottrinarie; ciò le conferisce un'influenza notevolmente superiore rispetto alla consorella. Il mensile della società, "The Ecclesiologist", è pubblicato dal 1841 al 1868 e diffonde i resoconti periodici dei restauri delle cattedrali e d'altre architetture religiose, non soltanto inglesi ma anche del continente (cattedrale di Colonia, Notre-Dame di Parigi, cattedrale di Reims). Nel convegno annuale del 1847 i soci si pronunciarono, quasi con voto unanime, per il restauro condotto seguendo il sistema "distruttivo", consistente nella demolizione integrale della chiesa e la ricostruzione nello stile prediletto che, per la *Camden Society*, è il "gotico decorato". Approfondimenti in TSCHUDI-MADSEN S., *Restoration and Anti-Restoration. A study in English Restoration Philosophy*, Oslo, 1976, pp. 24-36; per gli orientamenti e i contributi delle associazioni, si consulti SETTE M. P., *Il restauro in Architettura*, cit., pp. 76-77.

[36] L'intervento ha previsto la ridefinizione dell'ingresso ovest della chiesa in stile romanico, la rimozione di una guglia del XV secolo, la sostituzione delle aperture originarie con nuove finestre in stile romanico, la realizzazione di una volta sullo spazio centrale circolare e

l'interesse verso il restauro stilistico inglese e, intorno agli anni Quaranta del XIX secolo, molti architetti e antiquari sostenitori di questo approccio al *revival* gotico, furono in contatto attivo con i loro omologhi in Germania e in Francia.

La cultura del restauro nel mondo inglese possiede tratti distintivi che la differenziano in modo netto da quella francese o italiana. Se, da una parte, si percepisce che «l'interpretazione dell'architettura, anziché su parametri razionali, tende a fondarsi quasi esclusivamente su termini religiosi, politici e soprattutto morali […] e che aspetti morali e naturalistici siano presenti costantemente e in misura accentuata nella cultura artistica inglese»[37], in Gran Bretagna, l'interesse per lo studio e per il restauro dell'architettura medievale condusse in breve alla creazione di *standard* professionali basati su princìpi di restauro. Edward Augustus Freeman (fig. 220) fu presumibilmente il primo a tentare di definirli e nella sua opera *The Preservation and Restoration of Ancient Monuments* (1852) descrisse tre diversi metodi di approccio al restauro: l'*approccio distruttivo* trascurava gli stili del passato e ammetteva le riparazioni o le addizioni nello stile del tempo presente; l'*approccio conservativo* prevedeva la riproduzione più minuziosa possibile dei dettagli di un antico edificio; il compromissorio *approccio eclettico* richiedeva un'analisi molto accurata della storia e delle caratteristiche pregevoli, caso per caso, fino a giungere alla più corretta procedura di restauro. Il terzo tipo di approccio poteva prevedere la rimozione delle aggiunte, se di poco pregio o in grado di sminuire il progetto originario[38]. Alcuni assunti di questa filosofia d'intervento sono analoghi a quelli di Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc ed è probabile che fosse esistita una sua corrispondenza con i membri della *Cambridge Camden Society*.

Sir George Gilbert Scott (fig. 221) è stato forse il più noto e prolifico degli architetti inglesi che concertarono restauri stilistici. Egli operava generalmente con l'*approccio conservativo*, prediletto anche nel restauro della chiesa di Saint Mary a Stafford, uno dei suoi primi cantieri tra il 1840 e il 1844. Tra i suoi oltre ottocento incarichi ne emergono alcuni d'alto profilo, come i restauri delle cattedrali di Ely, Hereford, Lichfield, Peterborough, Durham (fig. 223), Chester e Salisbury (figg. 191-204); intervenne anche a Londra

la costruzione di una nuova torre campanaria sul fronte nord della chiesa. La rimozione delle panche e di ogni altro elemento d'arredo del rito protestante è stata attuata per "purificare" lo spazio interno. Cfr. DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, p. 61.

[37] SETTE M. P., *Il restauro in architettura…*, cit., p. 69.

[38] I princìpi di restauro sono chiaramente espressi in FREEMAN E. A., *The Preservation and Restoration of Ancient Monuments: a Paper read before the Archæological Institute at Bristol*, John Henry Parker, Oxford e Londra, Luglio 1851. Si consulti pure DENSLAGEN W. F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Amsterdam, 1994, p. 62.

nell'Abbazia di Westminster (fig. 224). Sebbene egli considerasse i suoi restauri come l'esito più conservativo della sua professione, in realtà operò interventi dal carattere energicamente distruttivo e tentò di replicare le parti di pietra deteriorata.

Molti dei suoi committenti gli richiedevano di progettare "restauri eclettici", applicando le regole suggerite da Freeman, ma il senso di rispetto e ammirazione per le architetture storiche e la necessità di soddisfare le richieste dei clienti si rivelavano spesso conflittuali. Bisogna ricordare che prima del 1850, Scott era stato uno dei principali bersagli di un crescente movimento che supportava il principio del minimo intervento di John Ruskin.

Gli esiti di molti restauri che perseguivano l'illusorio obiettivo del ritorno alla purezza delle forme gotiche e le contestazioni che ne scaturivano, dimostrarono che verso la metà del XIX secolo nuove idee erano ormai germinate e stavano radicando nel Regno di Gran Bretagna. Nonostante la sua personale apprensione, Scott difese la sua professione contro una crescente ondata di proteste in *A Plea for the Faithful Restauration of Our Ancient Churches* (1850), in cui tratta la questione con pragmatismo[39]. Egli suddivise gli edifici storicamente rilevanti in due categorie: quelli da considerare l'evidenza di civiltà scomparse privi della loro funzione originaria e le chiese antiche che si erano mantenute in uso ma da restaurare per dare loro la migliore presentazione possibile[40].

Trascorso oltre un decennio, nel 1865 Scott pubblicherà nei *Sessional Papers of the Royal Institute of British Architects 1864-1865* l'opera dai contenuti teorico-metodologici dal titolo *General Advise to Promoters of the Restoration af Ancient Buildings*, in cui rivela nei confronti del monumento un atteggiamento che sarà proprio del restauro filologico di fine secolo[41].

La sensibilizzazione sociale e le prese di posizione contro le demolizioni negli anni '50 del XIX secolo sono ormai divenute una realtà con cui i ripristinatori stilistici devono scontrarsi.

[39] *The True Principles of Church Restoration*, tratto da *A Plea for the Faithful Restoration on our Ancient Churches* (Londra, 1850) è pubblicato in "The Gentleman's Magazine", a cura di Sylvanus Urban, vol. 34, Londra, 1850, pp. 144-150.

[40] JOKILEHTO J., *A history of Architectural Conservation. The contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, D.Phil Thesis, University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, Inghilterra, 1986, pp. 298-304.

[41] Ripubblicato da Stephan Tschudi-Madsen nel suo *Restoration and Anti-Restoration* (1976) e richiamato in CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, cit., p. 229.

John Ruskin e l'orizzonte culturale ed etico della conservazione

Il movimento contro il restauro stilistico ed eclettico si afferma durante l'incalzante industrializzazione della Gran Bretagna, che trasforma i modi di vivere e la stessa società nello spazio di una generazione. Molti osservatori consideravano minaccioso il mutamento, soprattutto quando il cammino del progresso procedeva devastando le consistenze della città storica, con la demolizione di vecchi edifici e il continuo, inesorabile disfacimento del patrimonio e delle tradizioni culturali. Nel 1845, i fautori britannici della conservazione dell'architettura trassero vantaggio dall'ansia sociale tentando di stimolare il dibattito sulla protezione degli edifici storici. I possessori di palazzi e la Chiesa, custode di molti beni architettonici, tentarono di mantenere il controllo dei propri possedimenti, ma spesso vi furono delle vere e proprie mobilitazioni sociali per impedire interventi indesiderati. A York, ad esempio, il supporto della comunità salvò le mura medievali (fig. 222) dalla demolizione prevista dagli urbanisti: questo importante traguardo sociale e culturale contrassegnò l'inizio di un crescente movimento per la conservazione del patrimonio e la difesa contro le demolizioni o i restauri errati[42].

Lo scrittore, critico, e filosofo John Ruskin (fig. 225) divenne il principale rappresentante di questa reazione contro il trattamento distruttivo delle architetture del passato e stimolò un risveglio sociale per reagire e contrastare l'incontrollata e radicale distruzione o alterazione del patrimonio ambientale e insediativo della Gran Bretagna. In particolare fu avverso al rinnovamento delle antiche fabbriche architettoniche e si oppose ai restauri delle chiese che prevedevano l'applicazione di nuove finiture o la sostituzione delle pietre intagliate. Ruskin protestò contro i restauri caratterizzati dalla distruzione e dalla «falsa descrizione dell'opera perduta», proclamando che essi violavano sia l'integrità storica sia quella artistica dei «nostri cari vecchi monumenti».

Nel 1837 l'*Architectural Magazine* inizia a divulgare il ciclo di articoli "Poesia dell'architettura" che riecheggiano gli ideali di Pugin; solo qualche tempo dopo si saprà che l'autore degli scritti, cioè lo sconosciuto Kata Phusin, è in realtà il giovane Ruskin, già «impegnato a dare un fondamento etico e religioso al suo bisogno di bellezza che il turbinoso sviluppo industriale tende a inquinare»[43].

[42] Le mura fortificate che cingono York risalgono al periodo della dominazione romana e si estendono ancora oggi per alcune miglia, caratterizzate dalla presenza di numerose porte monumentali e dalla torre fortificata poligonale del 310 a.C., che presenta alcune integrazioni medievali. Notizie in merito alle fortificazioni di York sono in BUTLER V., *The Bars and Walls of York*, Yorkshire Architectural and York Archaeological Society, 1974, pp. 5-6; WILSON B., MEE F., *The City Walls and Castles of York: The Pictorial Evidence*, York Archaeological Trust, York, 2005.

[43] SETTE M. P., *Il restauro in architettura…*, cit., p. 72.

Riflessioni di natura filosofica e politica di Ruskin su quasi ogni aspetto delle architetture storiche sono presenti in *The Seven Lamps of Architecture* (1849) e in *The Stones of Venice* (1853), che rivelano la sua nitida capacità di amare i monumenti anche quando si presentano in uno stato lacunoso e di percepire i segni del tempo come preziose qualità degli edifici storici[44].

La sua nozione di restauro – che in modo forse riduttivo è talvolta inquadrata in una peculiare visione romantica dei monumenti – in sostanza si oppose alla manomissione degli edifici proposta da coloro i quali celavano interessi di natura economica nel far sembrare nuovi i vecchi monumenti. John Ruskin si pronunciò contro la ri-creazione del passato, a favore del rispetto degli irriproducibili tratti autentici e dei segni del tempo andato: «né dalla gente, né da coloro i quali hanno cura dei monumenti pubblici, è compreso il vero significato della parola restauro. Essa significa la più totale distruzione che un edificio possa subire. Una distruzione fuori dalla quale nessun resto può essere raccolto, una distruzione accompagnata dalla falsa descrizione della cosa distrutta […]. È impossibile, com'è impossibile resuscitare i morti, restaurare qualsiasi cosa che sia stata importante e bella in architettura»[45].

A proposito di restauro, la cultura storico-critica della disciplina tende a rilevare le personalità a cui si devono i tentativi di definirla oppure di inquadrarne le finalità, ed evidenzia alcuni aspetti o, forse, assiomi oppure invarianti, che contribuiscono solamente a tratteggiarne alcune variazioni sul tema; la visuale conservativa di John Ruskin si rivela dichiaratamente innovativa, imperniata sulla concezione aristotelica della natura e, a tratti, influenzata dal pensiero di Pugin. Bisogna tenere a mente che esiste «una critica del pensiero di Ruskin che tende sistematicamente a sopravvalutare le tesi ruinistiche. […] Sono ignorate le più recenti considerazioni che ne hanno chiarito il pensiero documentandone la posizione autenticamente conservativa in termini positivi; oppure l'opposizione di Ruskin al "restauro" viene identificata, limitata e confinata al rifiuto del semplice restauro stilistico»[46]. Il critico inglese si astiene dal separare i valori ideali da quelli esistenziali e respinge ogni frattura tra cultura dello spirito e cultura materiale: «pensare che Ruskin limiti tutto ciò al rifiuto del puro restauro stilistico significa ridurne inaccettabilmente il pensiero, schematizzarlo, ma anche dimenticare l'azione della S.P.A.B. (Society for the Protection of Ancient Buildings) e la

[44] Roberto Di Stefano ha curato nel 1982 la traduzione in lingua italiana di *The seven lamps of architecture*.

[45] Si traduce da RUSKIN J., *The seven lamps of architecture*, capitolo 6, "The lamp of memory", George Routledge & Sons, Londra, 1849, ristampato da Kissinger Publishing's, pp. 184-207.

[46] Si cita da BELLINI A., *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991, pp. 160-164.

concretezza di talune polemiche, come quella sui marmi di San Marco, dove non si trattava fondamentalmente di un ripristino formale»[47].

Quando *The seven lamps of architecture* è pubblicato, nel 1849, la polemica sui ripristini è già rovente anche in Francia e molte personalità influenti, come quelle di Adolphe Napoleon Didron, di Charles Forbes René de Montalembert e di César Daly, si erano espresse contro gli arbìtri compiuti durante i restauri di tante cattedrali; la contestazione si ampliò e diffuse ulteriormente con la traduzione dell'opera in francese[48].

Nell'*aforisma 31* della "Lampada della memoria", Ruskin chiarisce quanto è sostanziale il ruolo della parte più superficiale della materia, che delimita l'architettura e ne costituisce l'immagine percepita dall'osservatore: «tutta intera la rifinitura superficiale dell'opera stava proprio in quel mezzo pollice che se n'è andato; se provate a restaurare quella rifinitura, non potete farlo altro che arbitrariamente; se copiate quello che è rimasto assicurando il massimo possibile di fedeltà come può la nuova opera essere migliore della vecchia? Eppure in quella vecchia vi era una qualche vitalità, una qualche misteriosa e suggestiva traccia di quel che essa era stata, e di quel che era andato perduto […] e non ve ne può essere alcuna nella brutale durezza del nuovo intaglio»[49]. Una riflessione che ritorna sempre attuale, quando lo stesso sentimento ruskiniano di malinconica amarezza è avvertito osservando i molti ripristini che ancora oggi sono compiuti anche nel tessuto dei centri storici: «voi potete fare il modello di un edificio come lo potete di un corpo e il vostro modello può rinchiudere la carcassa dei vecchi muri, come pure il vostro corpo può rinchiudere lo scheletro, ma non ne vedo il vantaggio e poco

[47] *Ibidem*.

[48] Le affermazioni di Ruskin sul restauro si allineano a quelle di Didron, quando quest'ultimo afferma che «come nessun poeta si porrebbe a completare i versi incompiuti dell'Eneide, nessun pittore a terminare un quadro di Raffaello, nessuno scultore a finire una statua di Michelangelo, così nessun architetto dovrebbe consentire a terminare una cattedrale» e inoltre «quando si copiano dei vecchi manoscritti, si lasciano in bianco le parole che non si possono leggere e non si riempiono mai gli spazi vuoti». Riferimento presente in CESCHI C., *Teoria e storia del Restauro*, cit., p. 89.

[49] Si sta traducendo da RUSKIN J., *The Seven Lamps of Architecture*, Londra, 1849 (ristampa curata dall'editore Kessinger Publishing, Londra-New York). L'*aforisma 31* fa parte della "Lampada della Memoria". Emerge con decisione in Ruskin la condanna degli interventi di ripristino, di quel tipo di restauro che è accompagnato dalla "falsa descrizione" di ciò che è irreversibilmente perduto. Per lo studioso inglese, cancellare i segni superficiali significa riportare il manufatto allo stato di puro accumulo di materiale edile, non più architettonico. Si consultino pure: CARUNCHIO T., *Dal restauro alla conservazione. Introduzione ai temi della conservazione del patrimonio architettonico*, Roma, 1996, p. 47-59; MARAMOTTI POLITI A. M., *Ruskin fra architettura e restauro*, in CASIELLO S. (a cura di), *La cultura del restauro*, Venezia, 1996, p. 121-143; PRETELLI M., *L'influsso della cultura inglese su Giacomo Boni: John Ruskin e Philip Webb*, in FORTINI P. (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere*, Roma, 2008, pp. 123-138.

m'importa. Il vecchio edificio è distrutto: lo è più completamente più inesorabilmente che se fosse crollato in un cumulo di polvere»[50].

Per Carlo Ceschi, «Ruskin vuol servire il suo Paese tanto da apparire come il promotore di una rinascenza del gotico inglese. Tuttavia la sua scoperta del gotico veneziano ebbe come deplorevole conseguenza numerose imitazioni del gotico italiano in Inghilterra, così come quasi contemporaneamente in Italia si accoglieva l'influsso di quello inglese. Un conto era però fare un'opera nuova e un altro era mettere le mani sugli edifici antichi con invenzioni stilistiche più o meno erudite, come si era cominciato a fare già nel 1857 a Firenze con Santa Croce e intorno al 1870 con S. Maria del Fiore, per la quale si era interpellato Viollet-le-Duc. John Ruskin apparteneva ad un mondo spirituale tutto diverso da quello di Viollet-le-Duc, e ad una terra che non presentava gli stessi problemi e non richiedeva gli stessi interventi che si erano resi pressanti e indispensabili in Francia» dove occorreva intervenire sui monumenti danneggiati dal furore iconoclasta dei rivoluzionari[51]. La visione ruskiniana dell'arte e dell'architettura non poteva non investire direttamente la questione del restauro dei monumenti e trovarsi in piena antitesi con quanto si stava compiendo in Francia in quel periodo.

Tali tendenze conservazioniste, «sempre presenti sin dagli esordi del moderno restauro sette-ottocentesco e fors'anche da prima, se rammentiamo le anticipazioni controriformistiche, poi antiquarie e soprattutto letterarie fra Sei e Settecento» perverranno a maturazione nel secondo Ottocento anche in Italia, ed emergeranno inoltre in un pubblico più vasto grazie all'incidenza e al benefico influsso sull'opinione pubblica e, di conseguenza, sui committenti e sui cittadini, esercitato dalle idee di John Ruskin e William Morris (fig. 51), prima in Gran Bretagna e poi in tutta l'Europa[52]. Alla terza edizione di *The Seven Lamps of Architecture* (1888) – trascorsi trentanove anni dalla prima edizione – Ruskin aggiunse l'espressione «Non parliamo poi di restauro. La cosa è una bugia dall'inizio alla fine»[53].

Gli scritti e le conferenze di Ruskin suscitarono accesi dibattiti su come restaurare e mantenere in modo appropriato gli edifici storici, la cui risonanza fu tanto vasta da influenzare la cultura del restauro in altri paesi. Egli so-

[50] Traduzione di *The Seven Lamps of Architecture* tratta da CESCHI C., *Teoria del restauro*, Roma, 1970, pp. 87-92. Per approfondimenti si consultino: PIRAZZOLI N., *Appunti di viaggio*; CASIELLO S., *I viaggi di John Ruskin nel sud della penisola*; PICONE R., *John Ruskin e il mezzogiorno d'Italia. Gli esiti sulla conservazione dei beni architettonici nel Novecento*, tutti in SETTE M. P., CAPERNA M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 359-362, 433-446.

[51] Citazione tratta da: CESCHI C., *Teoria e storia del Restauro*, Roma, 1970, pp. 87-92.

[52] Si riporta da CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Napoli, 1997, p. 161.

[53] Inserita nella "Lampada della Memoria" in RUSKIN J., *The Seven Lamps of Architecture*, cap. 6, Londra, 1888 (II ed.).

steneva che gli interventi di restauro sotto gli occhi di tutti fossero brutali e sacrilegi, che un edificio storico non dovesse subire nessun tipo di alterazione e che all'inaccettabile falsificazione dei monumenti fosse preferibile vederli crollati in un mucchio di macerie. Ruskin si espresse contro gli interventi di scorticamento, di demolizione e di ricostruzione per analogia e suggerì di fare ricorso a presidi statici per la stabilizzazione e il consolidamento delle fabbriche architettoniche, come puntelli di legno e cravatte di metallo. Anche nella sua introduzione al libro di Alvise Pietro Zorzi, dal titolo *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della basilica di San Marco a Venezia* (1877), sono presenti suggerimenti per l'intervento: nel restauro «l'unico principio è, che dopo ogni processo d'intervento o operazione, in qualunque modo necessario alla sicurezza di un monumento, ogni pietra esterna dovrebbe essere rimessa al suo luogo; se ci fossero da fare aggiunte per sostenere i muri, le nuove pietre, invece di somigliare alle antiche, dovrebbero essere lasciate senza scultura, solamente avendo un'iscrizione della data del loro collocamento»[54]. L'approccio corretto per preservare i nostri monumenti è la manutenzione: «prendi la giusta cura dei monumenti, e non avrai bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo messe in tempo sopra un tetto, poche foglie morte e rami spazzati via in tempo fuori dal percorso dell'acqua salveranno sia il tetto che i muri dalla rovina»[55].

L'innovativa e anticonvenzionale visuale conservativa iniziava a mettere in risalto, per la prima volta, l'importanza del dialogo e del confronto tra studiosi di vari settori, osservando anche l'opportunità di avvantaggiarsi del contributo della «superba scienza moderna» per consolidare le pietre deteriorate con l'impiego di nuove sostanze: «alcuni ritrovati chimici messi a punto all'inizio del XIX secolo avevano destato grande entusiasmo tra gli intenditori di monumenti. Si era intravista la possibilità di porre la chimica al servizio della conservazione degli antichi edifici, coltivando la speranza di potere risolvere definitivamente ogni problema di sopravvivenza del patrimonio storico ed artistico»[56].

[54] Riferimento tratto da TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta (J. Ruskin, 1845)*, in SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 433-446.

[55] Traduzione da RUSKIN J., *The seven lamps of architecture*, cap. 6, "The lamp of memory", George Routledge & Sons, Londra, 1849, ristampato da Kissinger Publishing's, pp. 184-207.

[56] TOMASELLI F., *Le prime sperimentazioni nell'impiego dei fluosilicati per il consolidamento dei marmi nella basilica di San Marco a Venezia*, in DALLA COSTA M., CARBONARA G. (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano, 2005, pp. 250-264. Al nuovo rimedio – sottolinea Francesco Tomaselli – si interessano principalmente gli operatori più propensi alla conservazione. Ne resta comunque avvinto anche Viollet-le-Duc che ne raccomanda l'uso nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture*

La sostanza nota come “vetro liquido” era derivata dalle sperimentazioni condotte all’Università di Landshut da Johann Nepomuk von Fuchs, che nel 1822 culminavano nella scoperta dell’acido silicico. Il nuovo trattamento consolidante si diffonde rapidamente in Francia, Germania e Italia ma è da credere che i risultati delle sue prime applicazioni dovessero apparire piuttosto deludenti. Anche durante i restauri del Palazzo del Parlamento londinese a Westminster si richiese la consulenza del chimico e fisico britannico William Crookes.

Nel 1856 l’inglese Frédérick Ransome brevetta un nuovo sistema che prevede l’applicazione di due soluzioni a base di silicato solubile e cloruro di calcio (o di barite o di solfato di alluminio)[57]. Nel 1855, il “Giornale dell’Ingegnere, Architetto e Agronomo”, aveva pubblicato in Italia la descrizione del *Metodo di indurimento delle pietre ed altri materiali, del signor Barret, ingegnere inglese*, che proponeva di fare ricorso alla tecnica del sottovuoto per ottenere i migliori risultati[58].

Le indicazioni che consentono ad Annibale Forcellini l’applicazione dei silicati sulle superfici della Porta della Carta nel Palazzo Ducale di Venezia giungono dal Regno Unito per l’interessamento del giovane architetto Giacomo Boni, che le aveva richieste all’architetto inglese George Aitchison[59]. Il 27 giugno 1883 è lo stesso Boni a scrivere una lettera a John Ruskin, in cui descrive, però, anche alcune difficoltà di penetrazione del prodotto chimico brevettato da Ransome, incontrate durante l’applicazione sulla superficie lapidea[60]. Francesco Tomaselli ha rilevato che «un’altra applicazione si era compiuta proprio a Venezia nella Basilica di San Marco, e forse anche prima dei tentativi svolti nell’adiacente Porta della Carta. Gli esperimenti sono

française, dopo averlo sperimentato per il consolidamento della Porta Reale nel suo cantiere della Cattedrale di Chartres, intorno al 1858.

[57] Frédérick Ransome, ideatore del sistema di consolidamento della pietra con silicato solubile e cloruro di calcio, ottiene in Italia nel 1861 l’attestato di privativa industriale per il suo metodo di *Perfectionnements dans la fabrication de la pierre artificielle et du ciment au plâtre, et dans le traitement du bois dans le but de sa conservation* (brevetto n. 1426). Per ottenere la finta pietra, Ransome mescola al gesso polverizzato le medesime sostanze saggiate per il consolidamento dei marmi della Basilica di San Marco a Venezia, cioè il silicato di soda o altri silicati alcalini. Per approfondimenti si consulti VENTIMIGLIA G. M., *Finte Pietre. Architettura dell’apparire e conservazione dei valori culturali*, Roma, 2011, p. 50.

[58] DEZZI BARDESCHI M., *Per una storia del consolidamento chimico-fisico dei materiali*, in DALLA COSTA M., CARBONARA G. (a cura di), *Memoria e restauro dell’architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Milano, 2005, p. 117.

[59] L’intervento è descritto in CALABRETTA M., GUIDOBALDI F., *Studi e sperimentazioni di Giacomo Boni su prodotti e tecniche per la conservazione dei monumenti*, in BISCONTIN Guido (a cura di), *Manutenzione e Conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, Atti del Convegno “Scienza e Beni Culturali”, Bressanone, 1986, pp. 81-90.

[60] ANTONELLI V., *I restauri della Porta della Carta dal 1797*, in ROMANO S. (a cura di), *La Porta della Carta: i restauri*, catalogo della mostra, Venezia, 1979, pp. 23-29.

condotti dall'ingegnere Pietro Saccardo, allora membro della Commissione di Vigilanza»[61]. La sperimentazione italiana dei nuovi consolidanti ha preso corpo nei cantieri di restauro dei grandi monumenti veneziani e ha risentito della stimolante presenza di John Ruskin e dei membri della S.P.A.B. a Venezia[62].

L'archeologo e architetto italiano Boni era anche giunto a conoscenza delle ricerche svolte in Inghilterra dal chimico Frederick Settle Barff[63] perché «intratteneva in quel periodo rapporti professionali e di amicizia con il critico John Ruskin, del quale si considerava un allievo. […] Per un lungo periodo Boni fu in stretto contatto con la cerchia di architetti-artisti propugnatori dello stile neogotico che facevano capo a William Morris ed afferivano alla *Society for the Protection of Ancient Buildings* fondata nel 1879 dallo stesso Morris[64]. Di quel periodo ci restano alcune lettere che testimoniano un continuo contatto con Philip Webb e con William Douglas Caröe, la cui lettura si rivela particolarmente interessante: ne emerge infatti un'attività incessante da parte di Boni, intento a studiare, sorvegliare e proteggere i monumenti veneziani mediante ispezioni, disegni, misurazioni; dietro molti dei suoi interventi intravediamo le linee teoriche e metodologiche della anti-scrape society»[65].

[61] TOMASELLI F., *Le prime sperimentazioni nell'impiego dei fluosilicati…*, cit., p. 254. Un'ampia disamina degli esiti della ricerca nel settore del vetro solubile, condotta attraverso lo studio dei brevetti italiani, è in VENTIMIGLIA G. M., *Finte Pietre*, cit., pp. 41-81.

[62] Un quadro riassuntivo dei percorsi di ricerca tra Ottocento e Novecento nel settore degli additivi e dei consolidanti è in VENTIMIGLIA G. M., *Finiture storiche. Dalle sperimentazioni del XIX secolo ai brevetti per le decorazioni interne*, Roma, 2011, pp. 9-21.

[63] Frederick Settle Barf ottiene nel 1860 la *british patent* numero 2608 per il suo sistema per preservare i materiali lapidei e la pietra artificiale; è anche l'ideatore del metodo per rivestire la superficie dei metalli con l'ossido megnetico di ferro per minimizzare il fenomeno della corrosione da parte degli agenti atmosferici.

[64] Un profilo biografico sintetico di Giacomo Boni è in FERRARA M. L., *Il culto delle ruine*, cit., p. 101.

[65] Brano tratto da: AUGENTI A., *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento* in "Archeologia Medievale", XXVII, 2000, pp. 39-46. Secondo Augenti: «i frutti del forte legame con l'ambiente degli architetti dell'Inghilterra vittoriana furono raccolti da Boni soprattutto in una fase successiva della sua vita, quando, nel 1888, lasciò Venezia e si recò a Roma in qualità di ispettore all'Ufficio Centrale delle Belle Arti»; ed ancora: «uno dei momenti più importanti dell'attività di Boni nel Mezzogiorno è il salvataggio della cattedrale di Nardò, sul punto di essere demolita perché danneggiata e ritenuta di scarso valore storico e architettonico, e nella quale Boni individua invece una chiesa normanna dell'XI secolo. La passione per gli edifici medievali, e di nuovo gli stretti legami con l'ambiente scientifico anglosassone, ritornano puntuali nella lettera scritta al vescovo della città in cui Boni proclama […] di dare battaglia per sventare il progetto di demolizione: "Se accadesse dovrei lacerare il diploma conferitomi per acclamazione dall'Istituto di Architettura di Londra, dovrei vendere al salumaio gli altri diplomi degli istituti congeneri degli Stati Uniti, e dell'Accademia delle Scienze di New York". La demolizione non avrà luogo, e Boni stenderà personalmente un dettagliatissimo programma di recu-

La prima carta inglese della conservazione dei monumenti e dei resti antichi

Ruskin aveva avvertito quanto pericolose per la conservazione dei monumenti fossero le versioni del restauro stilistico proposte da George Gilbert Scott ed era molto critico nel valutare gli esiti dei suoi interventi. Una pratica allora molto comune nel restauro della pietra prevedeva il taglio o la rimozione della superficie esterna deteriorata attraverso l'impiego di uno scalpello, l'applicazione di trattamenti superficiali e l'inserimento di nuove pietre appena intagliate[66]. Accolte le critiche di Ruskin, Scott reagì con l'esemplare flemma del *gentleman* inglese e, senza scomporsi, tentò di condividere e adottare la sua filosofia d'intervento. Scott presentò le sue idee aggiornate in un documento al *Royal Institute of British Architects* nel 1862; il documento fu rivisto nel 1865 in un pratico insieme di regole tecniche dal titolo *The Institute's Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains* (fig. 229). Nonostante Scott non condividesse pienamente la rigorosa prospettiva conservativa di Ruskin, il documento fu il primo del suo genere ad adottare molti dei suoi princìpi e ad essere stampato e diffuso da una organizzazione professionale di livello superiore[67]. La pubblicazione del documento comunque marcò in modo permanente l'influenza di John Ruskin sulla pratica del restauro architettonico, definendone l'unico e lecito obiettivo: la conservazione.

Le "Norme dell'istituto sulla conservazione dei monumenti antichi e delle rovine" sono pubblicate sotto la supervisione dell'Ecclesiological Society a Londra, nel marzo del 1865, nel XXVI volume di "The Ecclesiologist". Si tratta di un regolamento specifico per il Regno Unito che contiene una serie di norme rivoluzionarie, codificate con l'innovativo indirizzo di metodo conservativo e, ancora oggi, sorprendentemente attuali[68].

pero del monumento». Per approfondimenti: TEA E., *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, I-II, Milano 1932, pp. 35-60 e, della stessa studiosa, *Il carteggio Boni-Caröe sui monumenti veneziani: 1881-1889*, in "Archivio", n. 26, 1959, pp. 234-254 e *Giacomo Boni nelle Puglie*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", n. 27, pp. 3-34, 193-224; MICHELINI C., *Dalla lezione di Ruskin agli scavi del Foro: Giacomo Boni*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 50, 1993, pp. 53-61; BORDONE R., *Medioevo all'inglese. L'esperienza preraffaellita tra neogotico e Art Nouveau*, in "Quaderni Medievali", n. 18, 1984, pp. 82-112.

[66] STUBBS J. H., *Time honored...*, cit., p. 237.

[67] Una copia del documento è conservata presso la biblioteca del "Victoria & Albert Museum" a Londra.

[68] Il riferimento completo è: *The Institute's Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, in "The Ecclesiologist", new series, published under the superintendence of The Ecclesiological Society, Volume XXVI, Joseph Masters Aldersgate Street and New Bond Street, London, March 1865, pp. 220-226. Alla fine del documento è precisato che «Copies of this Paper can be procured of the Librarian, at the Rooms of the Institute, 9, Conduit Street, Regent Street, at 2*s*. per dozen, or 2*d*. each» ad attestare quanto l'istituto bri-

Il documento si apre con i “Consigli generali ai promotori del restauro degli antichi monumenti” e, al primo articolo, suggerisce di consultare un competente architetto «prima che si decida qualsiasi alterazione». Fin dal principio, il testo della norma pone in risalto che l’intervento sulle testimonianze del passato richieda un approccio professionale d’alto livello, con particolari cautele e capacità specialistiche; il restauro non può essere considerato un’attività alla portata di tutti. Al «competente architetto si dovrebbe chiedere di realizzare minuziosi disegni dell’edificio con le misure accurate. […] Nel caso delle chiese, queste fotografie e le copie dei disegni dovrebbero essere depositate nella sagrestia, all’ufficio del registro della parrocchia, o in ogni ufficio pubblico nella diocesi adatta allo scopo, e la data della consegna dovrebbe essere annotata»[69].

La possibilità di compiere liberazioni rimane lecita solo se ad essere rimosse sono le parti chiaramente “moderne”, aggiunte di recente ai monumenti, e nessuna demolizione può essere effettuata se le strutture o le superfici sono lacunose o degradate; inoltre, deve essere assolutamente certo «che la loro rimozione non comporterà qualche interferenza con le caratteristiche strutturali dell’edificio». Le attività preliminari al restauro prevedono l’esecuzione di «indagini attente» in ogni parte della chiesa e tutto quello che deve essere rimosso prima che si avvii il cantiere di restauro dovrà poi essere ricollocato nella sua posizione al termine degli interventi.

Il documento comunque non esclude la possibilità di esaminare «altri edifici dello stesso stile, e probabilmente disegnati dallo stesso architetto, nei paraggi […] quando sorge qualche dubbio circa il carattere originale del disegno in qualsiasi parte»[70], e suggerisce di compiere ogni sorta di «diligente ricerca» per localizzare le tracce di antiche porte, aperture di finestre, pale d’altare, nicchie, tabernacoli, sepolcri, acquasantiere, agioscopi, davanzali, mattonelle o altri elementi di carattere antico. Specifiche ricerche devono essere compiute per valutare la presenza di vecchie fondazioni o murature, e «quando tali pietre sono scoperte l’architetto dovrebbe essere informato in modo che egli possa personalmente visitare e esaminare il lavoro»[71].

È raccomandato di avere il massimo rispetto per le tracce di pittura che possono essere presenti sulle superfici intonacate, lapidee o lignee. Una sensibilità confermata anche quando è prescritto, «dove è proposto di rinnovare il tetto, [che] tutti gli interventi di pulitura delle pareti devono essere rinviati a dopo che siano protette dalle intemperie con la costruzione di nuove coper-

tannico tenesse alla diffusione del corretto metodo di conservazione delle testimonianze architettoniche del passato e dei siti archeologici.

[69] *Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, si sta traducendo dall’art. 1.

[70] Ivi, art. 3.

[71] Ivi, art. 4.

ture. Si ritrovano sempre superfici intonacate d'antica data e devono essere conservate se possibile»[72]. Le stesse cautele e attenzioni conservative sono destinate ai «vetri antichi verniciati, con l'ossatura principale di ferro, [che] devono essere conservati con cura, né mai possono essere portati fuori dall'edificio, salvo che per re-incorniciarli, quando è assolutamente necessario, e questo solo da artigiani competenti»[73].

Le polemiche intorno ai restauri di ripristino e dal carattere distruttivo, al tempo in cui le norme sulla conservazione sono emanate, devono avere avuto una vasta eco in tutto il Regno Unito e alcuni degli articoli in esse contenuti testimoniano quanto la colta sensibilità per il rispetto dell'autenticità stesse già penetrando nella pratica professionale. Tra tutti, uno degli interventi che aveva acceso le dispute più aspre fu quello concertato nella Cattedrale di Lincoln, che proprio Ruskin aveva definito «la più preziosa delle architetture nelle isole britanniche, che da sola vale due cattedrali»[74].

Il testo dell'articolo nove, ad esempio, conferma che l'autorevole influenza esercitata da John Ruskin sugli architetti inglesi stava determinando proficue ripercussioni sulla prassi del restauro. L'articolo stabilisce che «nel restauro della pietra degradata, nessun raschiamento o lavorazione della superficie della pietra dovrebbe avvenire in nessuna circostanza. Come regola generale, nessuna nuova muratura deve essere inserita, a meno che non risulti molto evidente che si tratti di un rinnovamento del disegno antico e necessario da fare. Se una parte della muratura è danneggiata o dissestata, non dovrebbe necessariamente essere interamente ricostruita o rinnovata, ma solo le parti che sono difettose dovrebbero essere tagliate fuori e accuratamente rinnovate con la pietra di carattere simile, ad esempio, arenaria con pietra arenaria, oolite con oolite, e sempre la migliore del suo genere. In ogni caso, il colore che la pietra ha ottenuto con l'esposizione alle intemperie deve essere conservato»[75]. Oltre a prescrivere la rigorosa conservazione delle superfici materiche, la norma inglese esalta per la prima volta la caratteristica della "distinguibilità" nel restauro: l'introduzione di nuovi elementi, anche dal carattere strutturale, è consentita ma deve essere «molto evidente» che le parti aggiunte siano «un rinnovamento».

Questa prima traduzione della norma inglese del 1865 permette di comprendere in modo più marcato qual è il ruolo esercitato da John Ruskin nella

[72] Ivi, art. 5.
[73] Ivi, art. 6.
[74] Nel mese di dicembre del 1866 è diffuso il volume dal titolo *A description and defence of the Restorations of the exterior of Lincoln Cathedral with a comparative examination of the restorations of other cathedrals, parish churches, et cetera, by J. C. Buckler, Architect*, in cui l'autore sottolinea che è stato costretto a stamparlo «by the persevering attacks which have been made upon the recent restorations of Lincoln Minster» (p. 5).
[75] *Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, art. 9.

definizione del restauro modernamente inteso e d'inquadrare più nitidamente la sua visione del monumento, non propriamente "romantica" ma essenzialmente imperniata sul concetto dell'autenticità. La sua concezione estetica e le matrici ideologiche che la sostengono non gli permettono di accettare la replica e il falso come manifestazioni erudite o, in particolare, esiti elevati della cultura del restauro del suo tempo. Genericità nelle valutazioni del profilo ruskiniano ed estese lacune nella conoscenza delle fonti hanno determinato la costruzione di una conoscenza parziale e talvolta deformata del ruolo di Ruskin nella cultura del restauro. Lo studio dei documenti inglesi tende sempre più a chiarire quanto sia errata l'idea che Ruskin fosse un "puro conservatore" e desiderasse l'abbandono dei monumenti fino a che raggiungessero lo stato di rudere.

L'*Institute's Paper on the Conservation* contiene molte proposte per intervenire; lo stesso articolo nove, infatti, suggerisce che «dove la muratura interna è molto degradata la seguente modalità di indurimento sarà utile: per mezzo di un tubo flessibile a getto collegato a una fucina portatile o di soffietti comuni, la superficie del muro dovrebbe essere pulita soffiando fuori tutta la polvere sciolta, senza disturbare la pietra friabile. Una soluzione deve poi essere fatta con la migliore gommalacca bianca nella proporzione di 1 ½ libre per 1 gallone di alcool denaturato di vino. Questa deve essere applicata alle superfici degradate (a seconda dell'assorbimento della pietra) in quattro o cinque strati, cessando quando la superficie mostra il primo segno di lucentezza, e attendendo un intervallo di almeno un giorno dopo ogni applicazione. La soluzione deve essere iniettata sulla pietra in un flusso molto minuto da una siringa, con un solo foro molto fine nell'ugello, in modo che la vecchia superficie degradata non possa in nessun modo essere strofinata o strappata, come sarebbe usando un pennello. Quando finito, la superficie della pietra diventa avvolta con un rivestimento invisibile, che cementa a fondo tutte le parti incoerenti, senza alterare in alcun grado l'aspetto dell'età e del decadimento. Un altro processo è costituito da una soluzione di allume e sapone: 1/2 libbra di allume messa in 4 galloni d'acqua, lasciata riposare per 24 ore; 3/4 di libra di sapone a chiazze posto in 1 gallone d'acqua in cui può rimanere finché il sapone è assorbito. La miscela di sapone dovrebbe quindi essere stesa sulla faccia della pietra con un grande pennello, in modo da non formare una schiuma o fluido, e rimane sulla pietra per 24 ore fino a diventare secca e dura, poi la miscela di allume dovrebbe essere applicata sopra il sapone. Questo non cambia il colore della pietra, ma dà piuttosto un aspetto morbido. È desiderabile che questo processo sia applicato durante il tempo asciutto e stabile»[76].

[76] *Ibidem*.

Uno degli aspetti che avevano destato le più aspre critiche ai restauri dei monumenti inglesi e, soprattutto, delle cattedrali medievali, era stata la tendenza a sostituire le pietre scolpite degradate con conci di nuovo intaglio, senza manifestare alcun rispetto per le decorazioni lapidee autentiche e non replicabili. Se i conci decorati partecipavano alla definizione del carattere strutturale delle murature e, quindi, possedevano un rilevante spessore, si preferiva distruggere la parte più superficiale con lo scalpello fino a ottenere uno spazio sufficiente ad alloggiare un nuovo paramento scolpito; ma, nella maggior parte dei casi, le repliche erano maldestre a causa dell'inadeguata abilità delle maestranze chiamate a riprodurre gli ornamenti gotici. Eruditi ed antiquari inglesi avevano manifestato tutto il loro sdegno contro gli architetti ignoranti e dalla formazione carente, che avevano consentito la perpetrazione di tali scempi sui monumenti della nazione.

È ugualmente interessante rilevare che anche alcuni tentativi di realizzare ornamenti nello stile del *Gothic revival* nei nuovi edifici finivano per accendere forti polemiche: i fratelli James e John O'Shea e il loro parente Edward Whelan, molto apprezzati per le sculture floreali e grottesche che avevano realizzato al Trinity College e al Kildare Club di Dublino, ricevettero alcune critiche poco lusinghiere quando furono chiamati dagli architetti Thomas Newenham Deane e Benjamin Woodward a lavorare al Museo di Storia Naturale dell'Università di Oxford nel 1858 (fig. 228). John Ruskin, che aveva seguito da vicino le attività d'intaglio dando specifiche indicazioni sulle figure da scolpire, considerò piuttosto deludente il risultato delle loro opere. Alcuni membri della Congregazione dell'Università di Oxford giunsero addirittura ad accusarli di avere deturpato l'edificio realizzando soggetti non autorizzati e il professor Henry Acland, in particolare, chiese la rimozione di alcune teste d'animali che erano già state scolpite[77].

Risulta chiaro che tali giudizi negativi abbiano determinato concreti effetti nella formulazione del documento, redatto da John Pollard Seddon e Charles Forster Hayward, segretari onorari dell'istituto[78]. L'articolo dodici, infat-

[77] Gli O'Shea furono disprezzati anche dall'architetto John Francis Bentley; malgrado ciò, lavorarono a molti progetti, realizzando anche le sculture per la chiesa gallese di Santa Maria a Rhyl. Edward Whelan fu assunto da Sir Thomas Deane per realizzare le sculture del Meadow Building a Oxford (un edificio in stile veneziano), e del palazzo londinese della compagnia d'assicurazioni Crown Life a Fleet street. Whelan e gli O'Shea furono ingaggiati anche dall'architetto Alfred Waterhouse per scolpire i capitelli raffiguranti scene di punizioni raccapriccianti per il Manchester Assize Court, progettato nel 1859. Notizie tratte da: COOK E. T., WEDDERBURN A., *The works of John Ruskin*, vol. 39, Londra-New York, 1903-1912, p. 525; O'DWYER F., *The Architecture of Deane and Woodward*, Cork, 1997, p. 405.

[78] John Pollard Seddon e Charles Forster Hayward sono stati due operosi architetti inglesi. Seddon progetta con John Prichard nel 1871 i restauri della Cattedrale di Llandaff e molti dei suoi lavori professionali più rilevanti sono interventi di restauro; ha anche progettato alcune chiese in collaborazione con John Coates Carter. Hayward diviene membro del Royal Institute of British Architects nel 1861 e della Società degli Antiquari nel 1867; del R.I.B.A. diviene

ti, indica che «in nessun caso devono essere rimosse le effigi monumentali, gli ottoni, le figure scolpite, il fogliame, o gli altri lavori ornamentali, al di là della accurata pulitura, o il loro rimontaggio, se necessario, e avendo cura che essi siano protetti da ulteriori danneggiamenti e riposizionati, ove richiesto, al loro posto originale. Nel restauro delle chiese uno scopo principale dovrebbe essere quello di sbarazzarsi delle aggiunte moderne apportate senza riguardo al patrimonio architettonico, ma su questo aspetto il restauratore di una chiesa non dovrebbe fondarsi su un modello ideale, ma considerare la produzione di ogni età con tanto rispetto quanto è compatibile con il restauro e la destinazione d'uso dell'edificio»[79]. Con limpidezza, emerge il radicale cambiamento nell'indirizzo metodologico per il restauro dei monumenti, in cui il rispetto delle stratificazioni diviene un requisito che connota il restauro di qualità.

La più moderna ed evoluta cultura britannica ha ben chiare le finalità del restauro già negli anni Sessanta dell'Ottocento. Ad esempio, l'articolo tredici della norma indica che «le grate medievali del coro e i banchi non devono in nessun caso essere spostati dal loro vecchio posto, ma essere accuratamente restaurati. Raramente presentano alcun ostacolo alla vista o al suono»[80]; ne consegue che restaurare è conservare, non ripristinare.

Negli articoli che compongono l'*Institute's Paper on the Conservation* «si è assunto che i promotori dell'intervento abbiano una chiara visione di ciò che è dovuto a un antico edificio, e siano ansiosi di svolgere il suo restauro nel modo più conservativo possibile; tale, però, non è purtroppo sempre il caso. I promotori del restauro, sia chierici sia laici, sono a volte più determinati a realizzare nuove opere piuttosto che conservare le vecchie; tuttavia non si può insistere mai abbastanza sul fatto che nel trattare un'antica chiesa o altro edificio, il problema consiste non solamente di metterlo in buono stato di manutenzione, ma di conservarlo come un autentico esemplare delle antiche arti del nostro paese. Ogni vecchio edificio ha un valore storico, e va ricordato che questo è svanito quando la sua autenticità è distrutta. Pertanto il dovere di tutti quelli che hanno la responsabilità di edifici antichi dovrebbe essere non tanto il rinnovamento di ciò che rimane quanto la loro conservazione, e questo dovrebbe abbracciare ogni porzione del lavoro originario che deve con ogni mezzo possibile essere salvato; per esso si deve ricordare che il nuovo lavoro non ha alcun valore o interesse salvo quando serva a preservare l'antico disegno, e che nessun interesse vi

poi il Segretario Onorario nel 1862. Tra gli edifici che ha progettato in stile neogotico vittoriano, si ricorda l'hotel del Duca di Cornovaglia a Plymouth, iniziato nel 1863 e aperto al pubblico nel 1865.

[79] *Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, art. 12.

[80] Ivi, art. 13.

sarà mai in esso salvo che le parti originali rimangano per attestare la sua autenticità»[81].

A proposito delle aggiunte, il documento afferma che «in queste di solito è meglio consentire all'architetto di essere indipendente. Il suo lavoro avrà poi il suo dovuto valore storico; invece, se egli fa solo una buona copia del vecchio lavoro […] una grande confusione si farà sentire d'ora in poi per comprendere quale parte del lavoro è vecchia e quale moderna»[82]. La Carta della Conservazione dei Monumenti e dei Resti Antichi del 1865 è dunque il primo documento in cui il principio della distinguibilità delle parti aggiunte è pienamente espresso. Questo stesso precetto sarà replicato in versi da Camillo Boito, come gli antichi Greci facevano delle leggi: «serbare io devo ai vecchi monumenti / l'aspetto venerando e pittoresco; / e se a scansare aggiunte o compimenti / con tutto il buon volere non riesco, / fare devo così che ognun discerna / esser l'opera mia tutta moderna»[83].

Il desiderio di ritornare all'antico splendore è definitivamente avvertito come un rischio, e l'articolo sedici sottolinea che «una guardia vigile deve essere tenuta contro l'indulgenza di fantasie individuali a favore o contro particolari caratteristiche o stili, e soprattutto contro la teoria a volte dichiarata, che una chiesa restaurata deve essere depurata di tutti i lineamenti successivi a un certo periodo [che è] preferito. Tutte queste nozioni ideali sono in sommo grado pericolose, e hanno reso molte chiese restaurate in realtà prive di valore come monumento storico»[84]. E per tali motivazioni, l'articolo seguente contiene un importante ammonimento: «la massima attenzione deve essere data alla selezione di un architetto. Colui che è in grado di avere in affidamento la riparazione di un antico edificio dovrebbe in primo luogo essere un uomo con completa dimestichezza con l'architettura di cui esso è un esempio. Egli deve essere sia un artista che un antiquario, e se si tratta di

[81] Ivi, art. 15.

[82] *Ibidem*.

[83] Versi pubblicati in BOITO C., *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milano, 1893. Camillo Boito, romano di nascita, studente in Germania e in Polonia, per questioni familiari fu costretto a risiedere in varie città e poté avvalersi di una formazione europea, tutt'altro che comune nell'Italia del XIX secolo. Nonostante Boito avesse contestato e, in parte, frainteso le idee di John Ruskin, la sua influenza emerge al quarto punto del documento votato al IV Congresso degli Ingegneri e Architetti Italiani (Roma, 1883): «Nei monumenti, che traggono la bellezza, la singolarità, la poesia del loro aspetto dalla varietà dei marmi, dei musaici, dei dipinti, oppure dal colore della loro vecchiezza, o dalle circostanze pittoresche in cui si trovano, o perfino dallo stato lacunoso in cui si giacciono, le opere di consolidamento, ridotte allo strettissimo indispensabile, non dovranno scemare possibilmente in nulla coteste ragioni intrinseche ed estrinseche di allettamento artistico». Approfondimenti in: CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp. 201-230; SETTE M. P., Il restauro in Architettura, cit., pp. 79-85; GRIMOLDI A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Milano, 1991.

[84] *Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, art. 16.

avere a che fare con una chiesa, dovrebbe avere una conoscenza approfondita e il rispetto per il suo utilizzo rituale. Più di questo, però, egli dovrebbe avere un pieno apprezzamento del valore di un monumento antico, e un salutare timore di violare la sua autenticità. [...] Egli deve essere un uomo di sufficiente forza di carattere che gli consenta di valutare tutti i tentativi che possono essere fatti per guidarlo fin dal principio lungo un vero e proprio percorso conservatore»[85].

Tra le finalità degli estensori della prima carta inglese della conservazione c'è il proposito di offrire agli «enti architettonici o archeologici centrali o diocesani» le linee guida da seguire durante «le loro numerose visite agli edifici di interesse storico». Le utili norme suggerite nella Carta «incarnano princìpi incontrovertibili, la cui omissione ha permesso che molti quartieri fossero derubati delle loro antichità attraverso operazioni avventate e maldestre. Più seriamente, quindi, dovremmo imprimere sugli influenti proprietari terrieri, sul clero, sui custodi delle chiese, e altri, la responsabilità che poggia su di loro per resistere a tutte le distruzioni inutili delle opere antiche, e di cercare un aiuto competente e professionale in caso d'interferenza con un antico edificio»[86]. Molto spesso sono sorte questioni che hanno determinato notevole imbarazzo, soprattutto dovendo intervenire su "edifici di date miste" e, in futuro, il documento suggerisce di fare ricorso al fondamentale giudizio dell'architetto e dell'antiquario più esperto per dirimerle.

La continua vigilanza sui monumenti è considerata obbligatoria per evitarne il danneggiamento. Anche chi risiede in prossimità dei monumenti che sono interessati da opere di restauro dovrà vigilare responsabilmente per valutare che gli interventi siano realmente eseguiti in modo conservativo. In ogni caso, l'architetto dovrà visitare spesso l'opera su cui si interviene sotto la sua sovrintendenza, e dovrà evitare che si disobbedisca ai suoi ordini. L'articolo diciannove indica che «un controllo quotidiano e quasi ogni ora è spesso necessario» se l'architetto intelligente desidera prevenire guai irreparabili e «gli appassionati locali di antichità, gli uomini di chiesa e gli antiquari faranno sempre un buon servizio guardando attentamente i lavori in corso in vecchi edifici», soprattutto se interessano le chiese o edifici civili e militari che «per la loro rarità sono ancora più preziosi come monumenti storici di quanto lo siano le nostre chiese»[87].

L'ultimo articolo del decreto evidenzia che la carta è stata compilata con particolare riferimento al restauro delle chiese, ma gli stessi princìpi sono validi per gli edifici civili e militari che, in molti casi, sono talmente rari che chi ne ha custodia deve considerarli un documento storico prezioso al pari delle chiese.

[85] Ivi, art. 17.
[86] Ivi, art. 18.
[87] Ivi, art. 19.

Ai venti articoli che costituiscono i *General Advice to Promoters of the Restoration of Ancient Buildings* fanno seguito gli *Hints to Workmen Engaged on the Repairs and Restorations of Ancient Buildings* (fig. 229), ovvero i consigli alle maestranze ingaggiate nell'ambito dei cantieri di manutenzione (*Repair*) e restauro (*Restoration*) degli edifici antichi[88].

La "Carta della conservazione" nel 1865 aveva già chiarito ai progettisti e alle maestranze quale fosse il significato dei termini "restauro", "conservazione" e "manutenzione", impiantando, in particolare, un inequivocabile rapporto di fine, o scopo, tra i termini «*Restoration*» e «*Conservation*» per il quale la conservazione – ovvero l'oggetto della norma – diviene l'obiettivo da perseguire attraverso il restauro, cioè un'attività per architetti qualificati e maestranze accuratamente selezionate e specializzate. Nell'ambito della manutenzione sono invece ricompresi tutti gli interventi di riparazione o protezione dalle intemperie, che si rendono periodicamente necessari per mantenere i monumenti in buono stato.

William Morris e la Society for the Protection of Ancient Buildings

La sensibilità di Ruskin rispetto al carattere di autenticità degli edifici storici e il suo preoccuparsi per la corretta pratica del cantiere di restauro continuano a vivere nella sua progenie ideologica. Un approccio rigorosamente conservativo al restauro degli edifici – che potrebbe anche escludere la pulitura esterna – viene talvolta designato come l'"approccio inglese"; approccio che ha finito per incarnare un rispetto quasi religioso per le fabbriche architettoniche del passato e prevede la loro conservazione nella forma in cui sono giunte ai nostri giorni. Tale scuola di pensiero si è affermata a livello internazionale ed è riconosciuta più largamente rispetto all'approccio ripristinatorio ispirato alle idee di Viollet-le-Duc[89].

[88] *The Institute's Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, in "The Ecclesiologist", Vol. XXVI, cit., p. 224-226. Le maestranze indicate nella Carta della Conservazione sono: *Excavator* (scavatore), *Mason* (muratore, scalpellino), *Carver* (intagliatore), *Plasterer* (intonacatore, imbianchino), *Carpenter* (carpentiere, falegname che si occupa di strutture), *Joiner* (stipettaio, falegname che si occupa degli infissi), *Glazier* (vetraio), *Painter* (pittore, si occupa dei dipinti murali), e *Smith* (fabbro). Alle maestranze è suggerito di non attuare le demolizioni e le sostituzioni delle strutture, delle finiture, degli infissi e di ogni altro elemento salvo che non sia impossibile conservarli al loro posto. Ad esempio, il *Painter* dovrà «*preserve all remnants of ancient painting, but do not attempt their restoration, unless under special direction*».

[89] Si consulti TYLER N., LIGIBEL T. J., TYLER I. R., *Historic preservation*, London, New York, 2009, pp. 21-24.

Come Ruskin, anche William Morris (fig. 226) credeva fermamente nella possibilità di mantenere gli edifici storici dedicando ad essi una prudente e costante cura piuttosto che restaurarli in modo estensivo. Morris avviò la sua professione come scrittore e poeta, ma imboccò la via verso l'architettura soprattutto attraverso lo studio dei dipinti fiamminghi e delle chiese gotiche. Era un appassionato lettore degli scritti di John Ruskin e con devozione e lealtà sposò le sue teorie contro il raschiamento delle parti deteriorate e la demolizione delle strutture considerate estranee ai vecchi edifici per perseguire il fine illusorio del restauro alla presunta forma originaria. Inoltre, William Morris aveva iniziato a stimolare un rinnovato interesse per le maestranze tradizionali, che avevano partecipato a materializzare le architetture storiche dell'Inghilterra. La sua crescente preoccupazione per l'impatto che l'industrializzazione stava avendo sulla Gran Bretagna e, in particolare, per i suoi negativi effetti sull'ambiente e sulle tradizioni locali, lo portava a identificare nei monumenti la memoria della Nazione ed emergeva anche nei suoi disegni e nelle illustrazioni dei libri[90].

Dopo un periodo trascorso a Oxford, Morris visita le cattedrali gotiche del nord della Francia tra il 1855 e il 1856 e, tornato in Inghilterra, pubblica un volume in cui descrive le cattedrali francesi. Pur non essendo architetto, la sua visione estetica lo avvicina allo studio dell'architettura gotica. Collabora con l'architetto George Edmund Street ma se ne allontana dopo appena un anno, mentre si consolida nel suo animo l'avversione per il modo in cui si restaurano i monumenti gotici e matura l'idea di prendere posizione contro i restauri che distruggono l'arte e i segni della storia per restituire solamente dei falsi inaccettabili[91].

Nel mese di marzo del 1877 la stampa londinese diffonde la notizia che l'abbazia medievale di Tewkesbury (fig. 230-232) nella contea di Gloucestershire sta per essere interessata da un cantiere di restauro che sarà diretto dall'architetto Sir Gilbert Scott[92]. Morris teme di vedere danneggiato uno dei complessi benedettini più antichi del Regno Unito, edificato a partire del primo decennio del secolo XI nel sito in cui già esisteva un monastero, e decide di rendere pubblico il suo dissenso in merito al restauro da compiere scrivendo una lettera al direttore di "Athenaeum". Nella sua lettera del 10 marzo 1877 egli afferma di avere letto «la parola restauro nel giornale del mattino e, guardando più da vicino, ho visto che stavolta è niente meno che

[90] Per approfondimenti si consulti MANIERI ELIA M., *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Roma, 1976, pp. 15, 43.

[91] Per approfondimenti si consulti SCHULTE E., *Saggi, saghe e utopie nell'opera di William Morris*, Napoli, 1987, pp. 75-84.

[92] L'Abbazia della Beata Vergine Maria a Tewkesbury è considerata un rilevante esempio d'architettura normanna in Gran Bretagna e il suo complesso integra una delle più grandi torri romaniche che si conservino in Europa.

l'abbazia di Tewkesbury che dev'essere distrutta». Morris, inoltre, si chiede se «non sarebbe utile una volta per tutte e nel più breve tempo possibile mettere in piedi un'associazione al fine di conservare e proteggere questi resti sacri che, scarsi come sono ormai diventati, sono ancora meravigliosi tesori, tanto più preziosi in questa epoca del mondo in cui lo studio della storia vivente è per molti di noi la principale gioia della nostra vita»[93]. Lo scrittore inglese sa bene «che ci sono molte persone ragionevoli che sarebbero liete di sacrificare tempo, denaro e comodità in difesa dei monumenti antichi: inoltre, anche se [...] gli architetti sono, con pochissime eccezioni, senza speranza, perché l'interesse, l'abitudine e l'ignoranza li accomuna, e [...] gli uomini di chiesa sono senza speranza, perché il loro ordine, l'abitudine e un'ignoranza ancora più grande li accomuna, ancora ci devono essere molte persone la cui inconsapevolezza è occasionale piuttosto che incallita, il cui buon senso potrebbe sicuramente essere stimolato se fosse spiegato loro che stanno distruggendo ciò che loro, o con certezza ancora maggiore, i loro figli e i figli dei loro figli avrebbero un giorno desiderato ardentemente, e che nessuna ricchezza o energia potrebbe mai comprare ancora per essi». E conclude affermando: «ciò che desidero, quindi, è che un'associazione possa essere creata per mantenere uno sguardo sui vecchi monumenti, per protestare contro tutti i "restauri" che significano più che mantenere lontano il vento e le intemperie e, con ogni mezzo, letterario e d'altra natura, per ridestare la concezione che i nostri edifici antichi non sono semplici giocattoli ecclesiastici, ma i monumenti sacri della crescita e della speranza delle nazioni»[94].

Nel clima di generale contestazione alimentato dall'ansia sociale per le conseguenze della rapida industrializzazione dell'Inghilterra, il messaggio di Morris ebbe in breve tempo una vasta risonanza e i suoi ideali furono largamente condivisi. Espresse la sua preoccupazione anche per il restauro della Cattedrale di Canterbury e, in una lettera inviata a "The Times" il 4 giugno 1877, protestò contro la demolizione e la ricostruzione della Royal Grammar School, istituita nel XVI secolo a Wycombe, che al suo interno possedeva una scala di epoca normanna[95]. La società che ha in mente dovrà essere capace di controllare e frenare lo scempio causato dai restauri che prevedono la demolizione delle parti danneggiate e la ricostruzione del falso gotico[96].

[93] MORRIS W., *Tewkesbury Minster*, 10 marzo 1877, in "Athenaeum", 2576, Archivio William Morris, Londra.
[94] *Ibidem*.
[95] SCHULTE E., *Saggi, saghe e utopie nell'opera di William Morris*, cit., p. 76.
[96] HENDERSON P., *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, London, 1950, pp. 85-86.

Nello stesso anno, il 22 marzo Morris fonda la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (S.P.A.B.), di cui è eletto segretario onorario[97]. La società rappresenta uno dei primi esempi di organizzazione che agisce per cause correlate alla difesa dei monumenti ed opera come una società di attivisti sociali[98]. Il Manifesto della S.P.A.B. scritto da William Morris nel 1877 mette insieme lo spirito contestatore di Morris contro il rapido progresso indotto dall'industrializzazione e la sensibilità di John Ruskin per il rispetto dell'autenticità degli edifici storici[99]. Appare evidente che, ad alimentare il desiderio di agire attivamente a difesa dei monumenti sia la ripulsa delle concezioni stilistiche miranti a restituire unità e completezza all'opera, e comunque d'ogni intervento che per innovare, migliorare o perfezionare, alteri invece i valori e i diritti del passato, prevalenti su quelli del presente[100].

A proposito della nascente società, nel suo manifesto, Morris spiega «come, e perché, si propone di tutelare questi antichi edifici che, per la maggior parte delle persone senza dubbio, sembrano avere così tanti ed eccellenti protettori». Egli rileva che negli ultimi 50 anni un nuovo interesse è sorto per gli antichi monumenti, tanto da essere diventati l'oggetto di studi appassionati. Ma, pur essendo questo un indubbio vantaggio, tuttavia risulta sempre più chiaro che «se il modo in cui attualmente sono trattati proseguisse, i nostri discendenti li troverebbero inutili per lo studio e l'entusiasmo si raffredderebbe. Noi pensiamo che questi ultimi cinquanta anni di conoscenza e di attenzione abbiano prodotto più la loro distruzione che in tutti i precedenti secoli di rivoluzione, violenza e disprezzo»[101].

La crisi dell'architettura, che secondo Morris è da molto tempo ormai in decadenza, ha ripercussioni anche nel restauro dei monumenti «cosicché il mondo evoluto del XIX secolo non possiede uno stile che gli appartiene nella vasta conoscenza degli stili di altri secoli. Da questa mancanza, una strana idea di restauro degli edifici antichi sorse negli animi; una strana idea e la più fatale, che per il suo stesso nome implica che è possibile mettere a nudo

[97] Secondo Tschudi-Madsen, la costituzione della S.P.A.B. avviene ad opera di Morris sviluppando un'idea di John Ruskin già espressa nel 1854, quando questi aveva aderito alla *Commons Preservation Society*, fondata per contrastare la speculazione edilizia. Si riporta da CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, p. 170.

[98] La prima sede della S.P.A.B. è a Londra, al numero 9 di Buckingham Street.

[99] L'intento di codificare princìpi e istruzioni per conservare i monumenti si manifesta fin dai primi dibattiti scaturiti intorno ai restauri dell'Abbazia di Tewkesbury (Scott), del Castello Windsor e della Cattedrale di Lichfield (Wyatt); luoghi molto noti e resi ancora più affascinanti dalle rappresentazioni che ne avevano dato Horace Walpole, William Beckford, Uvedale Price e Humphrey Repton nei loro racconti.

[100] Sul tema si consulti MARINO B. G., *William Morris: la tutela dei monumenti come problema sociale*, Napoli, 1993; per approfondimenti su restauro, antirestauro e romanticismo si consulti CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, Napoli, 1997, pp. 161-178.

[101] Si traduce dal Manifesto della S.P.A.B., scritto nel 1877 da William Morris e dagli altri Soci fondatori della *Society*.

da un edificio questa, quella e quell'altra parte della storia, della sua stessa vita, e poi di arrestarsi in modo arbitrario ad un certo punto, e lasciarlo ancora storico, in vita e anche com'era una volta. In principio questo tipo di falsificazione era impossibile, perché ai costruttori mancava la conoscenza, o forse perché l'istinto li tratteneva. Se erano necessari interventi di riparazione, se l'ambizione o la pietà s'indirizzavano al cambiamento, quel cambiamento è stato di necessità compiuto nella moda inequivocabile del tempo; una chiesa dell'undicesimo secolo potrebbe essere integrata oppure modificata in una chiesa del dodicesimo, tredicesimo, quattordicesimo, quindicesimo, sedicesimo oppure anche diciassettesimo o diciottesimo secolo, ma ogni cambiamento, qualunque storia abbia distrutto, ha prodotto una lacuna nella storia, ed era viva con lo spirito delle azioni compiute mentre veniva modellata. Il risultato di tutto questo è stato spesso un edificio in cui i molti cambiamenti, anche se rigorosi e abbastanza visibili, erano, per il loro evidente contrasto, interessanti e istruttivi senza alcuna possibilità di trarre in inganno. Ma tutti coloro i quali apportano i cambiamenti ai giorni nostri sotto il nome del restauro, pur professando di riportare un edificio al miglior tempo della sua storia, non hanno guida eccetto ogni capriccio individuale al fine di indicare ciò che è ammirevole e cosa spregevole in essi; mentre la natura stessa del loro compito li costringe a distruggere qualcosa e di supplire la lacuna immaginando ciò che i costruttori precedenti devono o possono avere fatto. Inoltre, nel corso di questo doppio processo di distruzione e addizione l'intera superficie dell'edificio è inevitabilmente manomessa; in modo che l'aspetto dell'antichità è desunto da tali parti vecchie del tessuto come sono lasciate, e non c'è possibilità che nell'osservatore possa risiedere il sospetto di ciò che può essere stato perduto; e in breve, una contraffazione poco convincente e priva di vita è il risultato finale di tutto il lavoro sprecato»[102].

Morris è amareggiato per le conseguenze che questo modo di operare ha comportato sulla maggior parte delle più grandi cattedrali, ma anche su un gran numero di edifici più umili, sia in Inghilterra sia nel continente. Per arrestare la manomissione distruttiva dei monumenti gotici che ancora restano, la S.P.A.B. vuole agire per sensibilizzare gli stessi architetti, i tutori ufficiali degli edifici e la collettività in generale affinché non dimentichino «quanto è andato perduto del pensiero e dei costumi del tempo passato». In molti restauri – si legge nel manifesto – l'aspetto più grave è «la spericolata rimozione da un edificio di alcune delle sue caratteristiche materiali più inte-

[102] Si riporta dal Manifesto della S.P.A.B.. Morris riconosce che la crisi dell'architettura ha condizionato il restauro dei monumenti a tal punto da alterarne gli obiettivi; infatti è sorta «una strana idea di restauro», tanto strana quanto «fatale». Questa idea, o concezione distorta del restauro, è contestata dai soci della S.P.A.B., non il restauro in assoluto, come, talvolta, è stato sostenuto radicalizzando la posizione culturale di Ruskin al fine di rendere il "restauro" e la "conservazione" due entità separate ed autonome, indirizzate verso obiettivi diversi.

ressanti, mentre i migliori [interventi] hanno la loro esatta analogia con il restauro di una vecchia foto, in cui l'opera perduta della maestranza antica è stata resa pulita e liscia dalla mano scaltra di qualche falsario da strapazzo d'oggi»[103]. Sembra, quindi, emergere anche un certo disappunto per le integrazioni "pulite e lisce", cioè con forme semplificate, che impoveriscono il carattere del monumento. Si deve, quindi, conservare rispettosamente un'opera, anche se è lacunosa o con i segni del tempo, ma autentica, piuttosto che intervenire con opere di demolizione e reintegrazione. Per i soci della S.P.A.B., ciò che rende un edificio del passato degno di essere protetto è «tutto ciò che può essere osservato come artistico, pittoresco, storico, antico, o sostanziale» e può destare l'interesse degli uomini colti e sensibili all'arte che ne vogliono discutere coralmente.

La parte conclusiva del Manifesto trasmette un messaggio che ancora oggi è di grande attualità e meriterebbe di essere ricordato da tutti gli operatori nell'ambito di organismi statali, che devono garantire le tutela e la permanenza nel tempo delle architetture storiche: «è per tutti questi edifici, quindi, d'ogni tempo e stile, che noi peroriamo una causa, e invitiamo coloro che hanno a che fare con loro di mettere la Prevenzione al posto del Restauro, per evitare il decadimento attraverso la cura quotidiana, per puntellare un muro pericolante o riparare un tetto che perde con le modalità che sono ovviamente finalizzate al sostegno o alla copertura, e non mostrano alcuna pretesa di altra arte, e altrimenti di opporsi ad ogni tipo di manomissione del sistema costruttivo o dell'ornamento dell'edificio nella sua forma attuale; se è diventato inadeguato al suo uso attuale, di erigere un altro edificio, piuttosto che modificare o ampliare quello vecchio; in conclusione di trattare i nostri edifici antichi come monumenti di un'arte passata, creata da costumi passati, in cui l'arte moderna non può intromettersi senza arrecare distruzione. Così, e solo così, potremo sfuggire al rimorso che la nostra cultura diventi una trappola per noi stessi; perciò, e solo così possiamo proteggere i nostri edifici antichi, e tramandarli [in modo che restino] istruttivi e venerabili per quelli che verranno dopo di noi»[104].

Morris trasportò nella S.P.A.B. una consistente combinazione di conoscenze pratiche e teoretiche, un'eccezionale capacità organizzativa e un forte senso della responsabilità rivolta verso il passato. Egli credeva appassionatamente che la comunicazione e la persuasione fossero strumenti essenziali in ogni concreta applicazione delle sue idee. Il massaggio della *Society for the Protection of Ancient Buildings* era onesto, inequivocabile e trasparente: dovevano essere intrapresi gli interventi conservativi e la manutenzione piuttosto che il fatale restauro stilistico. Infatti, la creazione dell'organizzazione

[103] *Ibidem*.
[104] *Ibidem*.

suonò il rintocco funebre per la primazia del restauro stilistico e svelò una logica che rese la protezione statale degli edifici e dei siti storici più interessante e percorribile, oltre che interculturale.

Sempre a proposito del complesso abbaziale di Twekesbury, una seconda lettera è scritta ad “Athenaeum” il 7 Aprile 1877. In essa, Morris afferma di non essere sicuro di avere voglia «di vedere Tewkesbury ‘riportata al suo primo stato’ o ad uno dei suoi molti stati ex» perché considera impossibile far vivere un edificio nel quindicesimo o nel dodicesimo secolo e sa bene che l’ipotesi di ripristinare un monumento lascia spazio a mere interpretazioni soggettive di gusto. Nella lettera emerge un altro aspetto, infatti, «d’altra parte, sono sicuro che non vorrei che l’abbazia sembrasse un edificio moderno […] ed asserisco che più denaro è speso per alterare il suo ‘stato presente’ nell’anno 1877 e nei successivi, più moderna sembrerà. Mi dispiace che sembrerà molto più moderna di quanto Sir Edmund Lechmere speri. […] Chiunque abbia avuto a che fare con i vecchi edifici sa quanto pericolosa sia la pratica della rimozione del rivestimento, a cui ingenuamente allude Sir Edmund Lechmere»[105]. Con una nota di sarcasmo, Morris rileva che sia i restauratori che gli anti-restauratori sono accomunati dal desiderare che l’edificio non perda il suo carattere antico, solo che i restauratori pensano che sembrerà ancora più antico se gli interventi saranno svolti ovunque con la ‘cura’ amorevole di Sir Gilbert Scott, le cui idee sono inaccettabili per le conseguenze che comportano in termini di distruttività. Pur essendo consapevole di rappresentare una minoranza, Morris ritiene che sia ragionevole fare un pubblico appello affinché si mediti maggiormente sulle modalità d’intervento e si evitino le conseguenze per gli amanti dell’arte. Gli esperimenti dei ripristinatori hanno già comportato la perdita di un gran numero di testimonianze negli ultimi trent’anni, anche per le strade di Londra, perché «i nostri architetti e sacerdoti hanno lottato così duramente per riportare i nostri edifici antichi al loro stato antecedente o, ad ogni modo, ad uno stadio precedente che essi stessi hanno immaginato che fosse super-eccellente»[106].

L’organizzazione della S.P.A.B. crebbe e divenne più complessa, tanto che, in breve, si costruì una rete di corrispondenti operanti in tutta l’Europa e in Asia. Due Comitati furono resi operativi nella sede londinese di Buckingham Street: il *Restoration Committee*, che svolgeva un’azione di controllo sui restauri nel territorio del Regno Unito, e il *Foreign Committee*, che controllava le attività negli altri paesi[107]. Nel 1878 il Comitato della S.P.A.B. è

[105] MORRIS W., *Restoration of Tewkesbury Minster*, Lettera ad “Athenaeum”, 7 aprile 1877, Archivio William Morris, Londra. Sir Edmund Anthony Harley Lechmere, è un esponente politico del partito conservatore che siede nella Camera dei Comuni tra il 1866 e il 1895.

[106] *Ibidem*.

[107] CARBONARA G., *Avvicinamento al Restauro*, cit., p. 173.

formato da Thomas Carlyle, F. S. Ellis, C. J. Faulkner, A. W. Hunt, William Holman Hunt, Edward Burne-Jones, F. Macmillian, Coventry Patmore, John Ruskin, William Bell Scott, Leslie Stephen, George Y. Wardle e vari Conti e Lord, quasi tutti nomi molto noti ancora oggi. La prima assemblea generale si svolge il 2 giugno 1878 a King Street nelle Willis's Rooms, un Social Club in cui sono ammesse anche le donne che è luogo di ritrovo dell'alta società londinese. William Morris è presente con la funzione di segretario e legge la sua prima relazione sullo stato dei monumenti della Gran Bretagna e sulle alterazioni avvenute nell'arco d'un ventennio; nel suo intervento cita le frasi sul restauro da *The Seven Lamps of Architecture* di John Ruskin e, in conclusione, sprona le società archeologiche e gli architetti ad aggiornarsi e sviluppare un maggiore rispetto del concetto di autenticità[108].

La campagna internazionale per il «caro vecchio San Marco»

Nel 1879 il *Foreign Commitee* della S.P.A.B. ha ormai stabilito contatti con le società archeologiche in Francia, Germania, Italia, Belgio, Olanda, India, Spagna e sono segnalati molti restauri che stanno per essere intrapresi; inoltre, lo statuto della società è tradotto in varie lingue per sollecitare le adesioni negli altri paesi. In Italia, tra i soci e i corrispondenti iscritti sono Charles Fairfax Murray (Firenze), il reverendo Hamilton Stewart Verschoyle (Fiesole) e il pittore John Wharlton Bunney (Venezia)[109]. Quest'ultimo era figlio del capitano di una nave mercantile e aveva accompagnato il padre in molti viaggi; inoltre era stato allievo di John Ruskin e aveva lavorato per l'editore britannico "Smith, Elder & Company" che aveva pubblicato le sue opere. Bunney finì per stabilirsi in Italia, prima a Venezia dal 1870 e in seguito a Firenze, dove si sposò ed ebbe quattro figli. Allievo, ma soprattutto amico di Ruskin, si mantenne con lui sempre in stretto contatto e nel 1876 il critico inglese gli commissionò un ciclo di quadri (figg. 233-234), tra cui il dipinto dell'intera facciata occidentale della Basilica di San Marco a Venezia[110].

[108] SCHULTE E., *Saggi, saghe e utopie…*, cit., p. 77.
[109] *Ibidem*.
[110] Si deve ritenere che il pittore John Bunney sia una figura chiave nell'ambito della campagna di protesta avviata dalla *Society for the Protection of Ancient Buildings* nel 1879 contro la demolizione della facciata occidentale della basilica veneziana. La sua stabile permanenza nella città lagunare sin dal 1870 e il mantenimento di una costante relazione epistolare con John Ruskin, avvalorano l'ipotesi che l'impulso più efficace a determinare la nascita della S.P.A.B. sia stato l'idea di avviare la campagna in difesa del San Marco, che Ruskin e Morris stavano da qualche tempo architettando. L'anno della morte di Bunney, avvenuta nel 1882, Ruskin crea e dedica al suo amico un fondo memoriale per beneficiare la vedova e i

Nella seconda metà dell'Ottocento, anche diverse attività imprenditoriali italiane si avvantaggiano dei contatti con alcune eminenti personalità della Gran Bretagna; ad esempio, nel 1866 la famiglia Salviati, insieme al diplomatico e archeologo Sir Austen Henry Layard e allo storico e antiquario Sir William Drake, fonda la ditta di mosaici "Salviati & Company" e apre uno *showroom* a Londra[111]. Fenomeni come questo risentono favorevolmente dell'influsso della cultura liberista inglese e, in generale, tendono a facilitare la rapida circolazione di notizie tra la Gran Bretagna e le colonie inglesi in Italia[112].

Nel 1879 Morris intraprende la campagna internazionale per impedire il restauro della Basilica di San Marco a Venezia con il supporto di due politici e statisti inglesi di straordinaria capacità, William Ewart Gladstone (*Liberal Party*) e Benjamin Disraeli (*Conservative Party*). Tra i due esisteva una reciproca antipatia e, malgrado fossero astiosi avversari politici, la tutela dei monumenti rappresentava per loro un ideale etico e politico d'altissima rilevanza, che indusse entrambi a dare sostegno alla S.P.A.B. per contrastare le proposte demolizioni[113]. La società era già divenuta molto nota e aveva ottenuto l'appoggio della stampa.

Morris era stato in Italia nell'aprile del 1873 in compagnia di Edward Burne-Jones. In occasione del viaggio aveva visitato la basilica di San Marco a Venezia e provato «un senso di profondo appagamento e risposo alla

figli rimasti orfani. Approfondimenti in VAN AKIN B., *Christmas Story: John Ruskin's Venetian Letters of 1876-1877*, Dover, 1990, p. 146.

[111] È interessante rilevare che la "Salviati & Co" lavorò molto in Inghilterra, realizzando i mosaici per l'Abbazia di Westminster, per il museo londinese a South Kensington fondato nel 1852 e in seguito dedicato alla Regina Victoria e al Principe Albert, per il palazzo del Parlamento a Westminster e per la Cappella dell'Exeter College, uno dei collegi che costituiscono l'Università di Oxford. Inoltre, alla ditta furono commissionati i mosaici per la decorazione del Buckingham Palace (divenuto la residenza ufficiale della Regina Victoria nel 1837) e del monumento progettato da Gilbert Scott ed eretto nei Kensington Gardens in memoria del principe consorte Albert, morto nel 1861 (l'Albert Memorial è aperto al pubblico nel 1872). Approfondimenti in ANDREESCU TREADGOLD I., *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in VIO E., LEPSCHY A. (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 16-19 maggio 1995, Venezia, 1999, pp. 467-523.

[112] Già sul finire del XVIII secolo, in Sicilia erano sorte nuove realtà produttive con il supporto d'investitori inglesi: John Woodhouse avvia nel 1773 la produzione del liquore *Marsala* in un'azienda vinicola nell'omonima città e nel settore enologico s'impegnano pure James Hopps e Benjamin Ingham.

[113] W. E. Gladstone era noto in Italia per avere espresso nel 1851 giudizi molto negativi sul governo dei Borbone, definito come "la negazione di Dio"; affermazioni che erano in seguito risultate infondate e dallo stesso riconsiderate. È stato comunque un sincero amante dell'Italia e della sua cultura e, dal 1893, corrispondente dell'Accademia della Crusca.

vista, piuttosto che la strana esaltazione spirituale che ricordo di avere provato nel passato in Francia»[114].

Nel mese di ottobre del 1879, da un corrispondente italiano erano giunte alla S.P.A.B. notizie che avevano destato grande apprensione tra i suoi membri[115]. Le informazioni erano inerenti all'ormai imminente restauro – di cui invero si vociferava già da qualche tempo – del fronte ovest della basilica di San Marco a Venezia (fig. 235-236). L'apprensione era stata alimentata, in particolare, dalla proposta di demolire l'intera facciata ovest per ricostruirla *ex novo*. Pur essendo consapevole che fare appello a un Ministero d'un paese straniero fosse un'azione molto delicata, il comitato della Società inglese era cosciente di non avere altra scelta e di dovere agire velocemente e vigorosamente per risolvere il problema[116].

Nella lettera del 31 ottobre, pubblicata dal quotidiano "Daily News" il giorno 1 novembre 1879, Morris dichiara di avere appena ricevuto la notizia, della cui precisione può essere certo, «che il restauro della facciata ovest di San Marco a Venezia, di cui si è a lungo vagamente lasciato intendere, deve essere compiuto immediatamente. Una commissione è chiamata il mese prossimo ad esaminare il suo stato e determinare se deve essere demolita subito o può stare in piedi fino al prossimo anno. Il destino di un tal edificio mi sembra un argomento abbastanza importante da giustificare che io chieda di concedermi lo spazio per fare un appello ai vostri lettori a prendere in considerazione che disastro è preannunciato per l'arte e la cultura in generale»[117]. Morris considera il San Marco di Venezia una «meraviglia di arte e tesori di storia» che, pur avendo subito alcuni interventi di sostituzione, ad esempio nei mosaici della pavimentazione, è ancora in uno stato pressoché incontaminato dai restauri; chiunque l'osservi può essere certo di non essere tratto in inganno dal posare lo sguardo sulle maliziose presunte repliche prodotte dai ripristini. Ed anche «se fosse in qualunque modo instabile, è impossibile credere che un esercizio molto limitato di abilità ingegneristica non lo

[114] MORRIS William, *The Collected Letters*, a cura di Norman Kelvin, Princeton, p. 486.

[115] Tra gli italiani che ebbero sicuramente un contatto diretto a Venezia o scambi epistolari con John Ruskin sono Giacomo Boni, Alvise Piero Zorzi, Angelo Alessandri e il pittore Raffaele Carloforti. Il pittore John Wharlton Bunney risiedeva a Venezia e in quel periodo la basilica marciana era una dei suoi soggetti prediletti. Con l'Alessandri, che si considerava un suo allievo veneziano, è esistito uno scambio epistolare molto fitto, consistente in 85 lettere ritrovate dalla studiosa Jeanne Clegg. Per approfondimenti: CLEGG J., *John Ruskin's corrispondence with Angelo Alessandri*, in "Bulletin of the John Ryland's University Library of Manchester", anno LX, n. 2, 1978, pp. 404-433.

[116] Il resoconto degli avvenimenti qui riportati è nel terzo *Annual Report* della S.P.A.B. del 1880, stilato da William Morris. Della prima protesta internazionale della S.P.A.B. si riferisce anche in MANIERI ELIA M., *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, cit., p. 117.

[117] MORRIS W., *St Mark's, Venice I*, lettera a "Daily News", 1 Novembre 1879, Archivio William Morris, Londra.

farebbe sembrare come ogni altro edificio della sua epoca. Per qualunque pretesto possa essere avanzato, quindi, la proposta di ricostruirlo può venire solo da coloro i quali suppongono di poter rinnovare e migliorare, attraverso l'imitazione, la lavorazione dei suoi dettagli, che fino a quel momento dovevano essere senza rivali; da parte di coloro i quali ritengono che non ci sia niente di distintivo tra i pensieri e l'espressione delle idee degli uomini del dodicesimo e del diciannovesimo secolo; da coloro i quali preferiscono la doratura, il luccichio e l'assenza di vuoti alla solennità di tono, alla luce che centinaia di anni di vento e intemperie hanno donato al marmo, sempre bello, ma sin dal principio destinato ad accrescere la bellezza con lo scorrere del tempo; in breve, da quelli che solo riescono a pensare che il 'restauro' di San Marco sia possibile, che non conoscono né gli importa che adesso è diventato un'opera d'arte, un monumento di storia, e un pezzo di natura»[118]. Morris, quindi, sottolinea di non aver bisogno di aggiungere altro per ribadire quanto sia evidente il primato del San Marco di Venezia per molti aspetti e, di conseguenza, in proporzione, quanto siano angosciati tutti gli uomini colti per la perdita che sembra imminente; una perdita che non sarebbe dimenticata nel tempo. Anche se l'aspetto esteriore dell'opera tende a modificarsi nel tempo e, per molti, diviene più brutto, è un puzzle doloroso che però racconta le aspirazioni degli artisti e i trionfi della storia. Le sue condizioni sono così gravi «che a volte siamo tentati di dire: 'lasciategli fare piazza pulita di tutto questo allora: dimentichiamo tutto, e tiriamo avanti come meglio possiamo, liberi dagli oneri della storia o della speranza!' Ma tale disperazione è, lo sappiamo bene, un tradimento alla causa della civiltà e delle arti, e noi facciamo del nostro meglio per superarla, e per rafforzarci nella convinzione che anche una piccola minoranza potrà finalmente essere ascoltata, e le sue ragionevoli opinioni accettate. In questa convinzione vi ho turbato con questa lettera, e mi appello a tutti quelli che condividono l'iniziativa di unirsi seriamente in ogni tentativo che può essere fatto per salvarci da una perdita irreparabile – una perdita che solo l'incauta avventatezza poteva rendere possibile»[119]. Morris è certo che non sia ancora troppo tardi per impedire che il San Marco a Venezia, «la meraviglia del mondo civilizzato», sia buttata giu.

Il testo della lettera scritta da Morris contiene un chiaro riferimento al principio di equivalenza di John James Stevenson (fig. 227), membro della S.P.A.B., che in una conferenza tenuta al *Royal Institute of British Architect* nel 1877 aveva circoscritto la dimensione etica del restauro sottolineando l'importanza di considerare ogni monumento come documento storico e d'abbandonare la preferenza per il medioevo, riconoscendo la stessa dignità

[118] *Ibidem*.
[119] *Ibidem*.

a ogni periodo del passato[120]. L'equivalenza monumento-documento è la radice vitale del restauro modernamente inteso, in cui gli istinti ripristinatori e le scorciatoie demolitive non sono ammessi.

Il 3 novembre 1979, cioè appena qualche giorno dopo la pubblicazione della prima lettera sul San Marco, William Morris chiese a John Ruskin di scrivere una lettera al quotidiano "The Times" per contestare autorevolmente l'intervento proposto nella basilica marciana. Nel 1870 Ruskin era stato chiamato a insegnare belle arti all'Oxford University e aveva fondato nel 1871 la *Ruskin School of Drawing & Fine Art*. Le sue lezioni erano divenute così popolari che doveva ripeterle due volte, una per gli studenti e una per il pubblico. Nel 1871 aveva iniziato la scrittura delle *Letters to the workmen and labourers of Great Britain* ma le sue condizioni di salute iniziavano a peggiorare. Ruskin non scrisse la lettera che Morris gli aveva richiesto, ma gli suggerì di organizzare una mostra di fotografie di San Marco[121].

Il disorientamento che la manomissione delle antiche architetture provoca nella gente e la perdita dell'identità culturale dei luoghi che ne consegue era già stato denunciato nelle *Seven lamps of architecture* e, a proposito di San Marco, in una lettera scritta al padre il 14 settembre 1845, durante il suo terzo viaggio a Venezia (figg. 237-239), Ruskin esprimeva tutta la sua amarezza per gli esiti di alcune dissennate opere già portate a compimento per "riparare" le facciate: «sono stanco di scriverti resoconti di calamità, non v'è un solo luogo dove aleggi ancora il suo spirito [...]. Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta [...], si son messi a raschiare San Marco per tirarlo a lustro. Scompaiono così tutti gli antichi e gloriosi segni del tempo [...] nonché i ricchi colori che la natura ha impiegato dieci secoli a conferire»[122].

[120] Nel contesto delle attività promosse dalla S.P.A.B., emerge il profilo di J. J. Stevenson, un architetto scozzese attivo nella progettazione di edifici religiosi, scolastici e residenziali che, in sostanza, può definirsi allievo di Gilbert Scott. Stevenson ha avuto un ruolo di prim'ordine nell'ambiente professionale inglese ed ha enunciato alcuni postulati fondamentali per la moderna riflessione sul restauro che, in breve, parteciperanno alla strutturazione concettuale del "restauro filologico". Cfr.: SETTE M. P., *Il restauro in architettura*, cit., p. 77; CARBONARA G., *Avvicinamento al restauro*, cit., pp. 172-173.

[121] L'impegno di John Ruskin per la difesa dei monumenti veneziani si mantenne sempre alto, come si evince in PRETELLI M., *Il riposo di San Marco. La storia di Venezia, scritta a servizio di quei pochi viaggiatori che hanno a cuore i suoi monumenti*, Santarcangelo di Romagna, 2010. Per approfondimenti: BOSCARINO S., *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero. Il problema dei restauri della Basilica di San Marco,* in "Psicon", n. 10, 1977.

[122] Si consultino: TOMASELLI F., *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta (J. Ruskin, 1845)*, in SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007, pp. 433-446; TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti e interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma, 1994, p. 153-196, 241-242.

Morris avvertiva che la campagna per il San Marco di Venezia stava richiamando l'attenzione della politica e della stampa internazionale e durante il mese di Novembre del '79 non smise di organizzare eventi sponsorizzati dal suo *anti-scrape movement*. È opportuno ricordare che la S.P.A.B. era sorta appena un anno prima e tutte le risorse della società erano ora sostanzialmente orientate verso il "caso San Marco". Si deve ritenere che le prime notizie sugli imminenti restauri della basilica avessero iniziato a circolare e propagarsi da qualche tempo, e che la stessa *Society for the Protection of Ancient Building* fosse nata con il preciso intento di difendere le pietre di Venezia e, in particolare, la basilica di San Marco, un luogo sacro e denso di significati, da cui allontanare le ombre della corruzione e dell'ignoranza.

Il 6 novembre Morris si pronuncia contro il restauro del San Marco durante la riunione pianificata dalla S.P.A.B. nella sede di Buckingham Street; il giorno seguente, chiede a Robert Browning di partecipare alla conferenza organizzata allo *Sheldonian Theatre* di Oxford, ma egli preferisce scrivere una lettera in cui pone in risalto l'importanza di supportare la campagna della società. Lo stesso giorno, Morris scrive a William Ewart Gladstone per chiedergli di perorare la causa e, poco dopo, egli appone la sua firma nel memoriale che la S.P.A.B. ha predisposto. Il 13 novembre Morris pronuncia un discorso nella riunione che si tiene al *Birmingham and Midlands Institute*, a Birmingham, per discutere l'opportunità d'indirizzare al governo italiano una petizione contro la proposta di distruzione di San Marco a Venezia. Il 15 novembre Morris parla pubblicamente ad Oxford (allo *Sheldonian Theatre*) ed espone le ragioni che alimentano la campagna anti-restauro a Venezia. Il 19 dello stesso mese, un memoriale della S.P.A.B. contro il restauro di San Marco è pubblicato da "The Times"[123].

Il *Foreign Committee* aveva deciso di mandare un memoriale al ministro dei Lavori Pubblici, poi trasmesso al Ministro Italiano della Pubblica Istruzione. Il memoriale era stato letto nel corso delle assemblee e dei convegni svolti a Oxford, Birmingham e in altre città; la partecipazione andò oltre ogni attesa e il documento ricevette più di 2000 firme, includendo quelle degli esponenti di rilievo del mondo della politica, dell'arte, della letteratura e delle scienze. La stampa diede ampio risalto all'iniziativa a difesa di San Marco, e ne risultò un'azione di sensibilizzazione collettiva senza precedenti. L'eco dell'iniziativa non tardò a manifestare i suoi effetti in Italia, ma è lo stesso Morris a riportare nell'*Annual Report* del 1880 che gli intenti furono in parte fraintesi e alcuni giunsero a supporre che vi fosse un sentimento negativo verso gli italiani. Durante il terzo *meeting* del 1880, Morris informa

[123] La successione degli eventi è ricostruita cronologicamente attraverso le notizie tratte dai documenti dell'Archivio William Morris e dell'Archivio S.P.A.B., a Londra.

l'assemblea che tra i nuovi soci c'è il Conte Alvise Pietro Zorzi, residente in Fondamenta San Biagio, a Venezia[124].

Morris riteneva di avere soppesato con attenzione l'uso delle parole nelle comunicazioni che aveva trasmesso alla stampa e al corrispondente italiano della S.P.A.B., e pensava che difendere un glorioso monumento fosse naturale e ragionevole. Nella lettera a "The Times" del 24 novembre 1879, Morris si rivolge agli italiani e spiega le ragioni della protesta: «il fatto è che 15 anni fa abbiamo avuto proprio poca tenerezza per i nostri edifici [della Gran Bretagna], né credo che a lungo andare [gli italiani menzionati dal corrispondente] si sentiranno offesi dal nostro desiderio di salvarli da alcune delle stesse perdite che noi stessi abbiamo sofferto: forse poco sanno con quanto piacere alcuni di noi avrebbero accolto la loro interferenza con i nostri affari di un tal genere qui. Nel frattempo, Sir, mi permetto di fare appello, attraverso le colonne [di "The Times"], più seriamente di quei signori italiani, menzionati dal vostro corrispondente, e il cui nome sarà sicuramente sempre onorato da tutti gli appassionati di arte, di fare il possibile per indurre le autorità a vietare per il futuro di manomettere i mosaici incomparabili e le opere intarsiate che sono la corona delle glorie di San Marco. La notizia che il cosiddetto restauro del bel pavimento, che ora purtroppo sta ancora progredendo, fosse stato arrestato dalle autorità avrebbe fatto più di qualsiasi altra cosa per alleviare le nostre paure, e avrebbe reso molti di noi che ora temono di non avere mai più il coraggio di vedere Venezia di nuovo, nelle condizioni di guardare al futuro con piacere raddoppiato per la nostra prossima visita alla più romantica delle città»[125].

Francesco De Sanctis era da poco rientrato nella carica di Ministro della Pubblica Istruzione – dal 25 novembre era succeduto a Francesco Paolo Perez e aveva ricoperto la stessa carica già in passato – quando trasmette una lettera a "The Times" in cui afferma che tutta la vicenda del restauro del prospetto ovest della basilica veneziana è da riconsiderare e che egli stesso ha avocato a sé ogni decisione.

Il caso sembrava avviarsi verso un positivo epilogo quando John James Stevenson e George Edmund Street compiono un viaggio a Venezia e visitano San Marco; tornato a Londra, Street scrive a "The Times" che il restauro non è necessario, mentre Stevenson, in un comunicato trasmesso alla S.P.A.B., esprime il dubbio che il governo italiano voglia restaurare la facciata occidentale del San Marco nonostante tutto. Anche l'architetto Pietro Saccardo, che aveva incontrato Stevenson e Street a Venezia, riteneva che la facciata della chiesa fosse in buone condizioni ed un restauro incauto avrebbe compromesso la conservazione del noto monumento della Serenissima.

[124] MORRIS W., *Annual Report of The S.P.A.B.*, III, Londra, 1880.

[125] MORRIS W., *St Mark's, Venice II*, lettera a "The Times", 24 Novembre 1879, Archivio S.P.A.B., Londra.

Stevenson aveva anche chiesto che i risultati dei sopralluoghi effettuati con Street fossero trasmessi al Ministro italiano[126].

La terza lettera di Morris su San Marco pubblicata in “The Times” è scritta il 29 novembre 1879. In essa è precisato che «l’informazione di carattere ufficiale data ieri nelle vostre colonne conferma decisamente quella ricevuta un mese fa dal nostro corrispondente a Venezia. Il fatto che i lavori erano stati esclusi dalle autorità locali e che una Commissione stava per essere chiamata a valutare in che modo dovevano essere eseguiti in seguito, mentre ci ha resi ansiosi il timore che tali opere devono essere di carattere ancora più radicale di quello che fino ad ora era stato fatto, d’altro canto sembrava lasciare spazio all’opportunità d’incoraggiare l’opinione che l’esercizio della massima conservazione era necessario se San Marco non doveva essere praticamente distrutto dal tentativo fatto a fin di bene di restaurarlo»[127]. Morris è ormai convinto che la Commissione non possa fare a meno di escludere la demolizione della facciata occidentale della basilica per gli effetti della campagna di protesta della S.P.A.B. «dal momento che è stata sostenuta da un grande e influente nucleo di gente colta che ha firmato il memoriale in preparazione per la presentazione al Ministro della Pubblica Istruzione in Italia, le cui firme comprendono, a nostro avviso, i nomi della gran parte di tutti coloro cui lo studio dell’argomento e l’interesse riposto in esso dà il miglior diritto di avere un parere in merito»[128].

Nel rapporto annuale della S.P.A.B. del 1880, Morris rimarca quanto intense siano state le attività dell’anno precedente finalizzate alla campagna per la basilica di San Marco; molto è stato fatto – annota – ed in poco tempo, ma questo ha affievolito le risorse della società sensibilmente ed è necessario che tutti i membri si adoperino per incrementare il numero degli iscritti. La società è cresciuta velocemente e le sue attività richiedono un elevato numero di corrispondenti per gestire le campagne attraverso i suoi comitati; per il 1881 si stava valutando anche la possibilità di nominare altri tre segretari onorari[129].

La proposta demolizione del fronte occidentale della basilica fu sospesa, ma per esercitare un’azione di controllo costante, il 31 maggio 1880 Morris propose di costituire un Comitato internazionale per la preservazione di San Marco. Nel novembre dello stesso anno il Comitato emanò una circolare,

[126] Si consultino: MORRIS W., *Annual Report of The S.P.A.B.*, III, London, 1880; SCHULTE E., *Saggi, saghe e utopie nell’opera di Willliam Morris*, Napoli, p. 79; approfondimenti sono in LA REGINA F., *William Morris e l’Anti-Restoration Movement*, in “Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi”, III, n. 13-14, Napoli, 1974, pp. 73-149.

[127] MORRIS W., *St Mark’s, Venice III*, lettera a “The Times”, 29 Novembre 1879, Archivio William Morris, Londra.

[128] *Ibidem*.

[129] MORRIS William, *S.P.A.B. Annual Report*, 1880, Archivio William Morris, Londra.

scritta da George Edmund Street, per opporsi al restauro con un elenco supplementare di firme. È certo che Morris stesse lavorando ad un discorso sul restauro di San Marco a Venezia nel 1881 perché annota nel suo diario la data del 18 luglio per pronunciare la sua relazione.

Con le sue campagne internazionali, la S.P.A.B. ha offerto il suo impegno per la conservazione di numerosi monumenti, salvandoli dalla demolizione; ha contribuito al diffondersi di una diversa sensibilità e di nuove idee favorendone anche la difficile trasposizione nella pratica del cantiere nei paesi con la più solida tradizione stilistica, come la Francia. È innegabile che la cultura contemporanea del restauro architettonico sia debitrice del proprio lignaggio ideologico a John Ruskin, William Morris e la *Society for the Protection of Ancient Building*, e la loro eredità nella cultura del Novecento è considerata da molti studiosi un'esperienza fondante della civiltà moderna[130].

Com'è stato rilevato, l'autentico aspetto innovativo nella cultura inglese della conservazione è il superamento di una concezione della tutela dei beni culturali intesa come mera questione giuridica e tecnica in favore, invece, di una visione generale dell'esistente in cui l'arte s'incarna spontaneamente nell'azione del vivere. Per Francesco La Regina «la lezione di Morris è tutta qui: il restauro architettonico non è un problema di parti da aggiungere o da eliminare, di stili da imitare, di materiali vecchi e nuovi, e così via; più esattamente, non è soltanto questo problema. Il restauro diventa superfluo e gli interventi sui monumenti si riducono a casi eccezionali, se si comprende che non si tratta tanto di stabilire terapie appropriate per organismi architettonici degradati dall'incuria degli uomini, quanto di definire un diverso atteggiamento nei confronti della realtà che ci circonda, dell'ambiente naturale e di quello antropologico, ed in particolare dell'eredità storico-artistica»[131].

La tutela monumentale nel Regno Unito alla fine dell'Ottocento

Contrariamente a quanto avviene in Francia dagli anni '30 del XIX secolo e, circa un cinquantennio prima, nella Sicilia borbonica dal 1778, con la creazione della prima struttura per la tutela attiva dei monumenti dell'antichità

[130] L'Istituto Britannico di Firenze, il Centro Romantico del Gabinetto Vieusseux e l'Università di Firenze hanno promosso nel 2000 un incontro internazionale dedicato a Ruskin, con il patrocinio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. I contributi presentati al convegno sono pupplicati in LAMBERINI D., *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini, Firenze, 2006.

[131] LA REGINA F., *William Morris e l'anti-restoration movement*, in "Restauro", n. 13-14, 1974, pp. 140-142.

classica[132], nel Regno Unito la tutela non è esercitata da un'amministrazione statale centralizzata fino agli anni Ottanta del XIX secolo. Com'è stato evidenziato, sin dal XVIII secolo l'azione di tutela è svolta prevalentemente da privati, che in genere si organizzavano in libere associazioni. Il numero di tali associazioni era cresciuto in proporzione all'interesse per le testimonianze del passato – gotiche, in particolare – e, pur con molte differenziazioni, lo scopo che perseguivano era favorire gli studi di archeologia, architettura e, più in generale, il collezionismo e la conservazione di oggetti d'arte e dipinti antichi. Tra tutte, la S.P.A.B. si era distinta per la rilevanza delle sue iniziative e aveva acquisito notorietà internazionale, riuscendo a influenzare la cultura del restauro in Gran Bretagna ed molti altri paesi.

Soltanto nel 1882, l'*Ancient Monument Protection Act* diede al governo centrale del Regno Unito la possibilità di esercitare la tutela legale su sessantotto monumenti in Gran Bretagna e Irlanda, iscritti in una specifica *List of Ancient Monuments to which Act Applies*; nell'elenco erano prevalentemente siti preistorici come quello di Stonehenge[133]. Il testo del decreto è curato da John Lubbock, primo barone di Avebury, erudito banchiere e amico di Charles Darwin (con cui intrattiene una fitta corrispondenza), intento a coltivare anche l'interesse per la biologia, l'etnografia e l'archeologia, quest'ultima da lui considerata una scienza rigorosa[134]. Si deve rilevare che proprio nel 1882,

[132] TOMASELLI F., *Il ritorno dei Normanni*, cit., pp. 47-75.

[133] L'*Ancient Monument Protection Act 1882* è una legge emanata dal Parlamento del Regno Unito di Gran Bretagna e Irlanda, il cui testo è curato da John Lubbock, primo barone di Avebury, che aveva riconosciuto il bisogno di regolamentare la delicata questione della tutela dei monumenti; questione di cui, in seno al Parlamento, si stava dibattendo già da alcuni anni senza però giungere alla definizione di un provvedimento in grado di raggiungere la maggioranza dei voti. Per approfondimenti: ERDER C., *Our architectural heritage: from consciousness to conservation*, UNESCO, Parigi, 1986, p. 180.

[134] John Lubbock avvia la sua carriera politica negli anni '70 dell'Ottocento (eletto membro del Parlamento nel 1870 e nel 1874) e promuove la tutela dei monumenti antichi e lo studio delle scienze nelle scuole primarie e secondarie; inoltre, a tutela delle classi lavoratrici, propone di ridurre l'orario di lavoro e consentire adeguati periodi di riposo. Riesce a fare approvare numerosi decreti, tra cui il *Bank Holidays Act* del 1871 e l'*Ancient Monument Protection Act* nel 1882. Il suo impegno sociale lo porta a fondare e presiedere numerose associazioni culturali e istituti di beneficenza. Il pensiero e le opere di Ruskin hanno avuto una grande influenza su Sir John Lubbock, che è stato anche presidente della *Ruskin Society* di Birmingham e responsabile della corporazione di studenti presso l'Università della stessa città. L'idea di scienza che Lubbock ha maturato è caratterizzata da un amore ruskiniano per la natura e dal rispetto per la vita in ogni sua forma. È interessante rilevare che il conferimento del titolo nobiliare di barone nel 1900 ha voluto onorare il suo impegno per la conservazione d'uno dei più noti monumenti preistorici della Gran Bretagna, il sito neolitico di Avebury, che ha salvato dalla distruzione dopo averlo acquistato nel 1871. Nel 1878 entra a far parte del consiglio di amministrazione del British Museum. Nell'arco di circa trent'anni, tra il 1865 e il 1898, pubblica a Londra sedici libri, tra cui *Pre-historic times, as illustrated by ancient remains, and the manners and customs of modern savages* (1865); *The origin of civilisation and the primitive condition of man*, (1870); *Fifty years of science* (1881); *Chapters in popular*

il 21 luglio anche la Direzione Generale di Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione emana in Italia il decreto ministeriale "Sui restauri degli edifizi monumentali" e la Circolare N. 683 bis per tentare d'arginare l'ondata di restauri veneziani rivelatisi mal condotti e diretti, tanto da alimentare la contestazione internazionale che aveva visto John Ruskin, William Morris e i soci della S.P.A.B. opporsi alla vertiginosa azione ripristinatoria che stava stravolgendo l'immagine della città lagunare[135]. Nella sua relazione "Sui restauri dei monumenti di Venezia" del 24 settembre 1979, l'ingegner Francesco Bongioannini aveva richiesto alle autorità competenti di definire un metodo generale per scongiurare le dissennate opere di demolizione e ricostruzione da eseguire in nome del restauro. Attraversando un iter molto complesso, il testo del decreto elaborato dallo stesso Bongioannini viene approvato nel 1882 e trasmesso a tutte le Prefetture d'Italia[136].

Il contemporaneo *Protection Act* indica che ogni proprietario di un monumento antico ne diviene custode e deve mantenerlo svolgendo ispezioni e destinando ad esso cure periodiche, ma deve fare una specifica richiesta per ottenere la protezione del Governo. Inoltre, la norma precisa che le espressioni *maintain* e *maintenance* «includono la recinzione, la riparazione, la pulizia, il riparo dalle intemperie o l'effettuazione di ogni altro gesto che può essere necessario per la riparazione di ogni monumento o la sua protezione dal degrado o dalle lesioni. Il costo della manutenzione è oggetto di approvazione del Tesoro di Sua Maestà e sarà sostenuta con denaro fornito dal Parlamento»[137]. Il *Protection Act* prevede la nomina di uno o più ispettori che controllino i siti e diano indicazioni per la protezione dei monumenti.

Il Generale Augustus Henry Lane-Fox Pitt Rivers diviene il primo *Inspector of Ancient Monuments*, responsabile della custodia del patrimonio culturale del Regno Unito. Pitt Rivers è noto più come etnologo e archeologo che per la sua carriera militare ed è considerato uno dei padri fondatori della

natural history (1182); e i due volumi *The pleasures of life* (1887-89). Approfondimenti in PATTON M., *Science, politics and business in the work of sir John Lubbock, a man of universal mind*, Londra, 1997.

[135] Il decreto ministeriale 21 luglio 1882 "Sui restauri degli edifici monumentali" e la circolare 683 bis, che reca la medesima titolazione, integrati, costituiscono la prima Carta del Restauro emanata nel Regno d'Italia.

[136] L'anno seguente, durante il IV Congresso degli Ingegneri e degli Architetti Italiani, che si svolge a Roma, sono approvate le sei raccomandazioni sul restauro degli edifici monumentali proposte da Camillo Boito, considerando che «i monumenti architettonici del passato, non solo valgono allo studio dell'architettura, ma servono, quali documenti essenzialissimi, a chiarire e ad illustrare in tutte le sue parti la storia dei vari tempi e dei vari popoli, e perciò vanno rispettati con scrupolo religioso, appunto come documenti, in cui una modificazione anche lieve, la quale possa sembrare opera originaria, trae in inganno e conduce via via a deduzioni sbagliate». Si consulti, a proposito, LA ROSA N., *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, Napoli, 2011, pp. 114-146, 199-207.

[137] Si sta traducendo dal testo del *Protection Act 1882*.

moderna scienza archeologica. L'interesse per gli scavi archeologici nelle isole britanniche si protrae all'incirca per un quarantennio e caratterizza in modo decisivo la sua vita. Nel 1861 entra nella *Ethnological Society of London* e, poco dopo, nella *Society of Antiquaries of London* e nella *Anthropological Society of London*. Collezionista appassionato, ha personalmente catalogato decine di migliaia di oggetti provenienti da tutto il mondo, che ha disposto secondo categorie cronologiche e tipologiche ideate e combinate con puntuali riferimenti alle teorie sull'evoluzione di Charles Darwin e Herbert Spencer. Il suo metodo di catalogazione era innovativo poiché aboliva l'uso di gerarchie ed escludeva il ricorso al giudizio estetico: tutti i manufatti devono essere raccolti e catalogati, non solamente se integri o esteticamente piacevoli. La modernità del suo pensiero si concretizzava nel vivo interesse per gli oggetti d'uso quotidiano, che considerava la chiave per comprendere il passato e l'evoluzione. Si ritiene che la figura dell'Ispettore dei monumenti antichi sia stata istituita per lui nel 1882 dal parlamentare antropologo John Lubbock, che aveva sposato Alice Pitt Rivers, divenendo suo genero.

Augustus Pitt Rivers ha catalogato numerosi siti archeologici, facendo ricadere su di essi gli effetti della tutela e salvandoli dalla distruzione, spesso scontrandosi con i proprietari dei terreni su cui individuava i siti d'interesse storico[138]. Anche in età matura, non smise d'incoraggiare i "gentiluomini di campagna" a ricercare e custodire i tesori sepolti nelle loro proprietà, sostenendo che la spesa necessaria per condurre l'esplorazione con il suo metodo era elevata ma le risorse disponibili nel paese per lo scopo erano ingenti e il governo doveva agire affinché potessero essere veicolate nel canale della scoperta e della conseguente conservazione; ciò inoltre avrebbe determinato la nascita di uno specifico settore di attività, garantendo a molti un'occupazione[139].

Recepito il *Protection Act*, i governi locali iniziarono a ricercare ogni testimonianza meritevole di tutela che fosse presente sul territorio e nel 1889 nuovi provvedimenti normativi diedero ad essi anche la possibilità di acquisire gli edifici e i siti d'interesse. Proprio in questi anni fu creata la sezione degli *Historic Building* nella contea di *Greater London* e la conservazione

[138] HICKS D., *Characterizing the World Archaeology Collections of the Pitt Rivers Museum*, in HICKS Dan, STEVENSON A. (a cura di), *World Archaeology at the Pitt Rivers Museum: a characterization*, Oxford, 2013, pp. 1-15 (il saggio contiene un rilevante repertorio bibliografico).

[139] Le attività di Pitt Rivers lo hanno reso consapevole dell'esistenza d'una grande quantità di reperti «che giace sepolto nel terreno in tutte le grandi proprietà e che viene distrutto dalle operazioni di agricoltura. Così gli antropologi hanno raramente l'opportunità di esaminarli e catalogarli, impoverendo un importante ramo della scienza». Notizie tratte da LE SCHONIX R., *Notes on Archaeology in Provincial Museums: The Museums at Farnham, Dorset, and at King John's House, Tollard Royal*, in "The Antiquary", n. 30, Oxford, 1894, pp. 166-171.

architettonica divenne definitivamente una delicata questione di Stato del Governo Britannico. Gli effetti dei *Protection Act* furono estesi nel 1900 ed ancora ampliati nel 1910, fino a includere un più esteso numero di antichi fabbricati d'interesse storico ed artistico; alle strutture storiche prive di destinazione d'uso erano riservate misure speciali per allontanare il rischio di crollo[140].

Con l'*Ancient Monument Protection Act 1882* si avviò un processo di definizione della tutela giuridica per il controllo dei *Places of interest and beauty* nel territorio del Regno Unito, ma il decreto si era limitato a imporre le misure di tutela solo su alcuni monumenti o siti preistorici e, giunti alla fine del secolo, si avvertiva ormai la necessità di aggiornare il catalogo.

Per accrescere l'effetto della tutela e incrementare il numero dei monumenti protetti, il Parlamento approva l'*Ancient Monument Protection Act 1900*, che prevede anche il potenziamento delle strutture per il controllo locale in ogni Contea del Regno. Al fine d'integrare meglio il testo dei due provvedimenti e unificare le pene previste per l'omissione delle cure e il reato di danneggiamento ai monumenti è successivamente emanato l'*Ancient Monument Protection Act 1910*[141].

Benché il governo inglese si fosse interessato alla tutela, senza il fondamentale contributo e la sensibilità dei privati molte testimonianze archeologiche e architettoniche sarebbero scomparse tra la fine dell'Ottocento e il primo ventennio del XX secolo. Tra tutte, una delle più affermate organizzazioni nazionali è il *National Trust*, fondata nel 1895 da Robert Hunter, Octavia Hill e Canon Hardwicke Rawnsley, che condivide la matrice ideologica comune alla S.P.A.B. e alle istituzioni che agiscono per difendere il territorio dalla crescente industrializzazione e preservare gli edifici storici e i paesaggi incontaminati[142].

Nel 1883 Sir Canon Hardwicke Rawnsley era impegnato in una campagna di protesta contro la costruzione della ferrovia lungo le colline di Buttermere, nel distretto dei laghi, che ne avrebbe alterato il paesaggio incontaminato. John Ruskin, Octavia Hill e Robert Hunter sostennero l'impegno di Rawnsley e la linea ferroviaria non fu realizzata. È proprio Ruskin a suggerire la possibilità di far nascere un'organizzazione che operi con lo specifico

[140] Come si evince in LINSTRUM D., *The conservation of historic towns and monuments: report on a Commonwealth Foundation Lectureship in Africa*, Commonwealth Foundation, London, 1976.

[141] Gli aspetti legali della tutela nel Regno Unito sono trattati in ASHWORTH G. J., PHELPS A., JOHANSSON B. O. H. (a cura di), *The construction of built heritage: a North European perspective on policies, practices and outcomes*, Ashgate, Londra, 2002.

[142] Il *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty* è un'organizzazione che persegue la finalità di proteggere l'eredità storica e naturale dell'Inghilterra, del Galles e dell'Irlanda del Nord; in Scozia è attivo il *National Trust for Scotland*. Il primo edificio acquisito dal *National Trust* fu, nel 1896, la *Clergy House* di Alfriston, nell'East Sussex.

intento di difendere le località caratterizzate dalla bellezza naturale e d'interesse storico per la nazione. La necessità di un tale organismo si fa sentire nel 1886, quando un privato decide di donare una casa situata nella località di Deptford con la dotazione finanziaria necessaria per il suo mantenimento. Nel novembre del 1893 Hill, Hunter e Rawnsley s'incontrano al *Commons Preservation Society*[143] e convengono d'impiantare un organismo nazionale che sarà denominato *National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty*, poi istituito ufficialmente nel luglio del 1894 sotto la presidenza di Hugh Grosvenor, Duca di Westminster[144].

Fin dalla sua istituzione, l'approccio conservativo del *Trust* è stato portato avanti da un gruppo di professionisti assunti dall'organizzazione e da esperti consulenti, che spesso avevano già operato in precedenza per la *Society for the Protection of Ancient Buildings*.

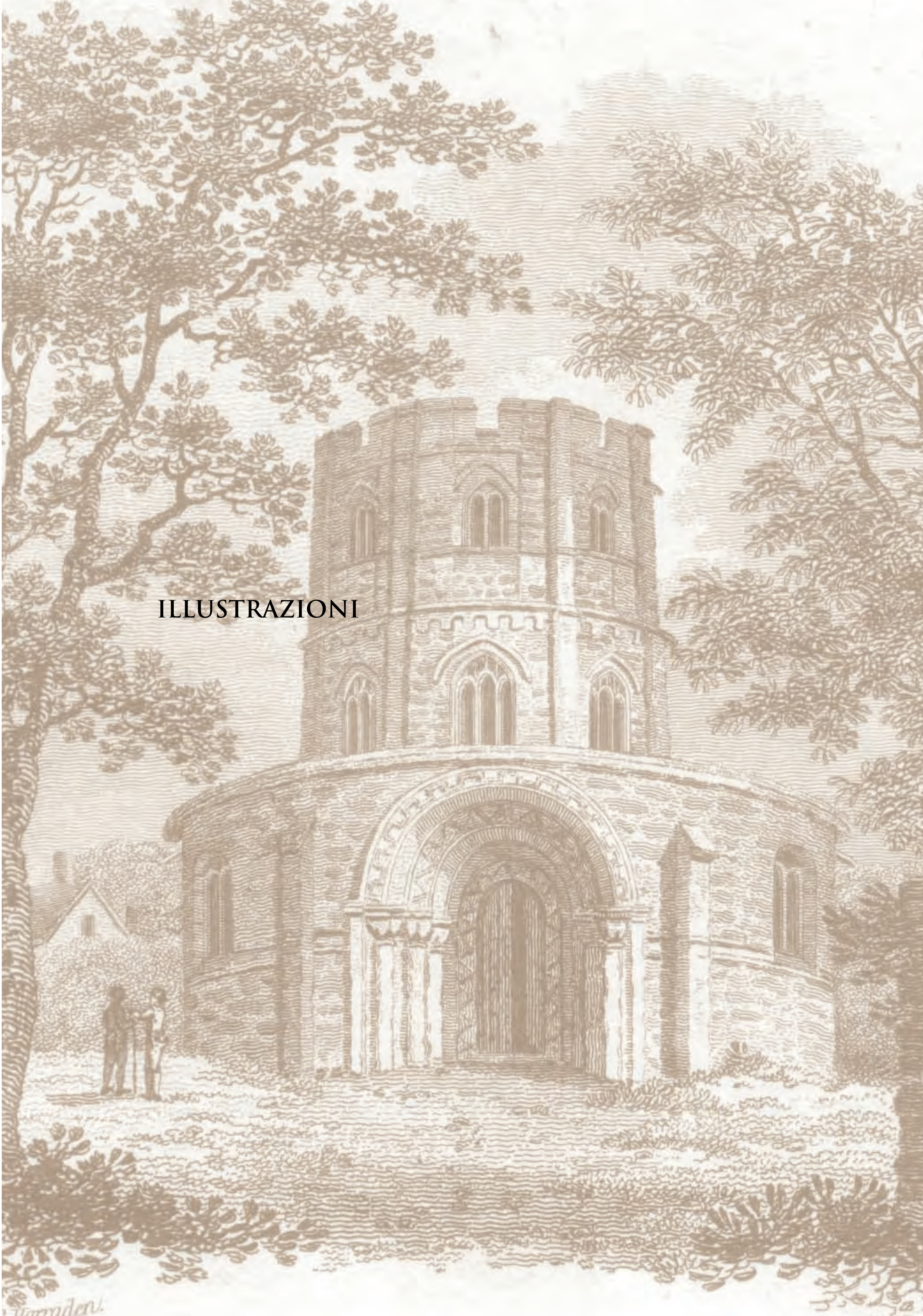
Per comprendere il ruolo che esercita l'eredità ottocentesca di John Ruskin e William Morris nella cultura del moderno restauro e della conservazione, intesa come comune prospettiva etica, si deve considerare che la S.P.A.B. *Society for the Protection of Ancient Building* e il *National Trust*, entrambi generati dalle visioni democratiche e dalle intuizioni anticipatrici di John Ruskin, esistono ancora oggi ed operano sia in Gran Bretagna che a livello internazionale a difesa dei Monumenti e dell'Ambiente[145].

[143] Sir Robert Hunter, Octavia Hill e William Morris sono tra i fondatori della *Commons Preservation Society*, istituita nel 1865 per incoraggiare un uso corretto della terra e degli spazi aperti attraverso campagne di sensibilizzazione e, se necessario, con azioni legali. Tra gli obiettivi che ha raggiunto, si ricorda l'apertura al pubblico dei grandi parchi storici, come Hampton Court Park, Kew Gardens e Regent's Park.

[144] Hunter era consapevole che il *Trust* avrebbe avuto un futuro certo solo ottenendo lo *status* permanente con una *Royal Charter* o una legge del Parlamento; per tale ragione, il 21 agosto 1907 presenta il *National Trust Act*, che ottiene l'approvazione parlamentare. La raccolta dei decreti è in: *The National Trust Acts 1907-1971*, National Trust, 2005.

[145] La S.P.A.B. esiste ancora oggi ed ha sede a Londra. È molto influente nel settore della tutela dei beni culturali e dell'ambiente e, in base al *Town and Council Planning Act* del 1971, le autorità locali devono chiedere il rilascio di un suo parere su tutti gli interventi che prevedono alterazioni o demolizioni da compiere sugli edifici storici costruiti prima del 1714 o risalenti all'età vittoriana. La *Society* svolge anche un'azione di tutela sugli alberi secolari che sono registrati presso il *Department of Environment*.

ILLUSTRAZIONI



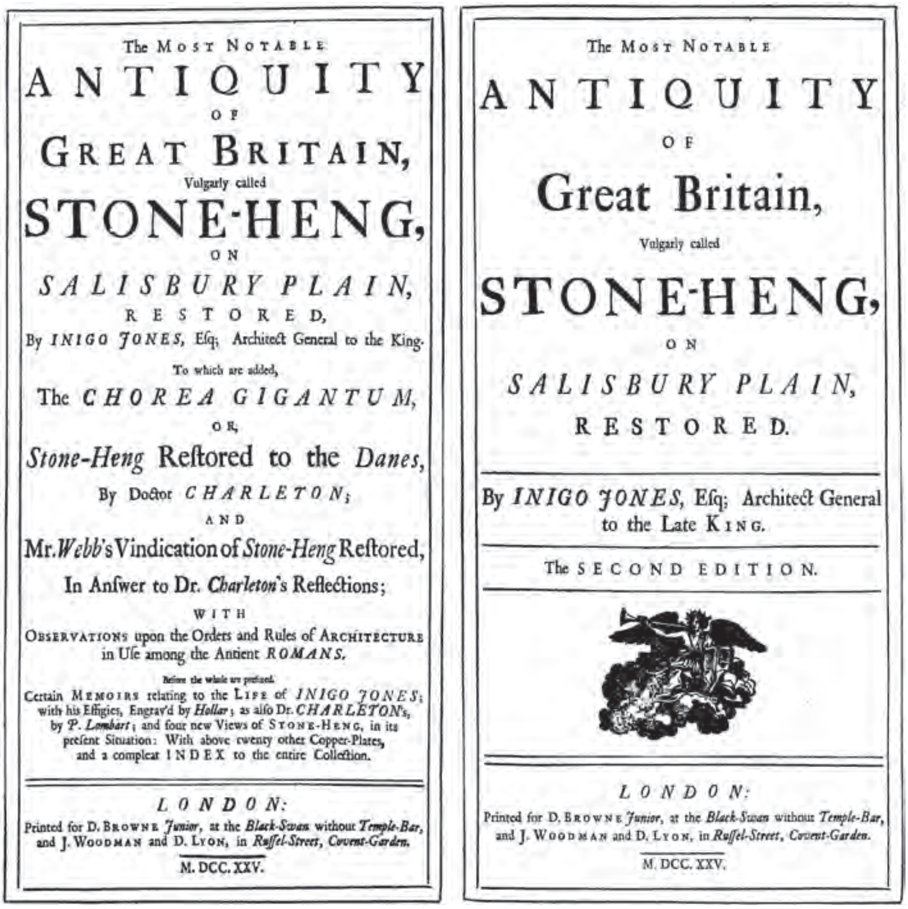

175


176


177


178

175. Inigo Jones (1573-1652).
176. John Aubrey (1626-1697).
177. William Stukeley (1687-1765).
178. John Wood il Vecchio (1704-1754).



The MOST NOTABLE
ANTIQUITY
OF
GREAT BRITAIN,
Vulgarly called
STONE-HENG,
ON
SALISBURY PLAIN,
RESTORED,
By *INIGO JONES*, Esq; Architect General to the King.
To which are added,
The *CHOREA GIGANTUM*,
OR,
Stone-Heng Restored to the *Danes*,
By Doctor *CHARLETON*;
AND
Mr. *Webb*'s Vindication of *Stone-Heng* Restored,
In Answer to Dr. *Charleton*'s Reflections;
WITH
OBSERVATIONS upon the Orders and Rules of ARCHITECTURE
in Use among the Antient *ROMANS*.
Before the whole are prefixed,
Certain MEMOIRS relating to the LIFE of *INIGO JONES*;
with his Effigies, Engrav'd by *Hollar*; as also Dr. *CHARLETON*'s,
by *P. Lombart*; and four new Views of STONE-HENG, in its
present Situation: With above twenty other Copper-Plates,
and a compleat INDEX to the entire Collection.

LONDON:
Printed for D. BROWNE *Junior*, at the *Black-Swan* without *Temple-Bar*,
and J. WOODMAN and D. LYON, in *Russel-Street*, *Covent-Garden*.
M. DCC. XXV.

The MOST NOTABLE
ANTIQUITY
OF
Great Britain,
Vulgarly called
STONE-HENG,
ON
SALISBURY PLAIN,
RESTORED.

By *INIGO JONES*, Esq; Architect General
to the Late KING.

The SECOND EDITION.

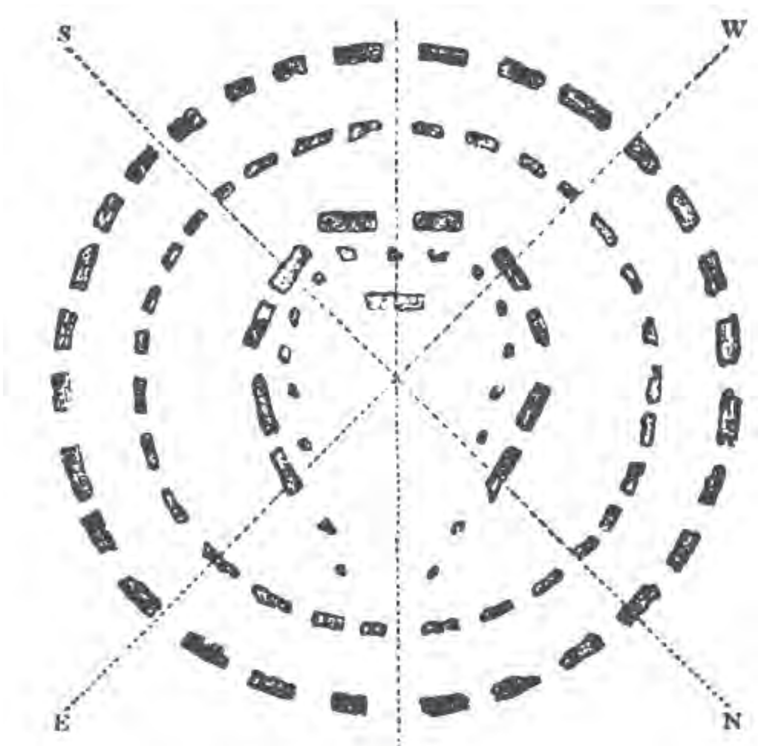
LONDON:
Printed for D. BROWNE *Junior*, at the *Black-Swan* without *Temple-Bar*,
and J. WOODMAN and D. LYON, in *Russel-Street*, *Covent-Garden*.
M. DCC. XXV.

179

179. Copertina e frontespizio del volume curato dall'architetto Inigo Jones inerente allo studio ed al restauro del monumento neolitico di Stonehenge, ritenuto «la più ragguardevole antichità della Gran Bretagna» (II ed. 1725). Poiché i primi rilievi accurati sono eseguiti negli anni '60 del XVII secolo e la seconda edizione dell'opera di Jones è del 1725, si evidenzia che già sul finire del Seicento la pratica del *restoration* fosse una specialità degli *architects*, da compiere sulle *most notable antiquity* presenti nel territorio.



180



181

180-181. Vista delle rovine di Stonehenge (Wiltshire, piana di Salisbury) da ovest e ricostruzione grafica del sito estratte da *An Encyclopædia of Architecture* (1842).



182



183

182. Stonehenge, Salisbury, fotografia (1877).

183. Stonehenge dopo la Prima Guerra Mondiale, foto aerea del sito nella piana di Salisbury; la ricostruzione avverrà durante il restauro del 1960.



184



185



186



187

184. Edmund Burke (1729-1797).
185. Robert Walpole (1676-1745).
186. Abbazia di Fountains (1132).
187. Abbazia di Newstead (1163).



188



189



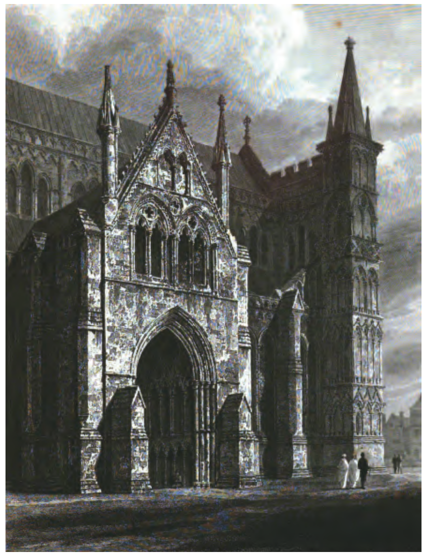
190

188. Horace Walpole (1712-1797).

189. James Wyatt (1746-1813).

190. Strawberry Hill House (1750).

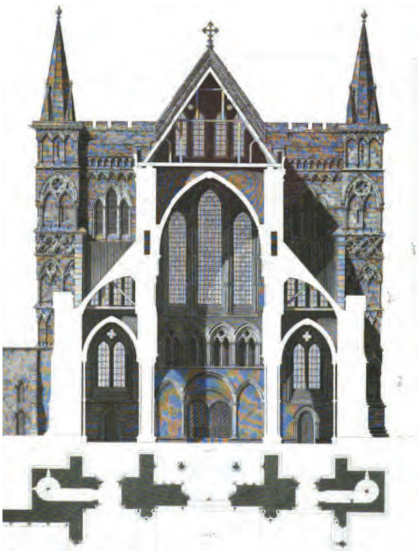

191


192

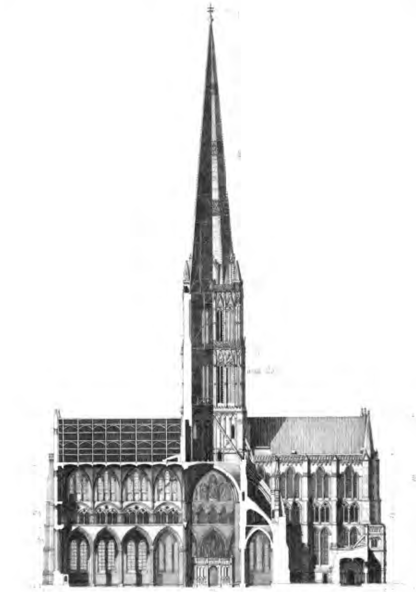

193


194

191-194. Cattedrale di Salisbury, vedute dei fronti esterni, in *The history and antiquities of the Cathedral Church of Salisbury* (1814).



195



196

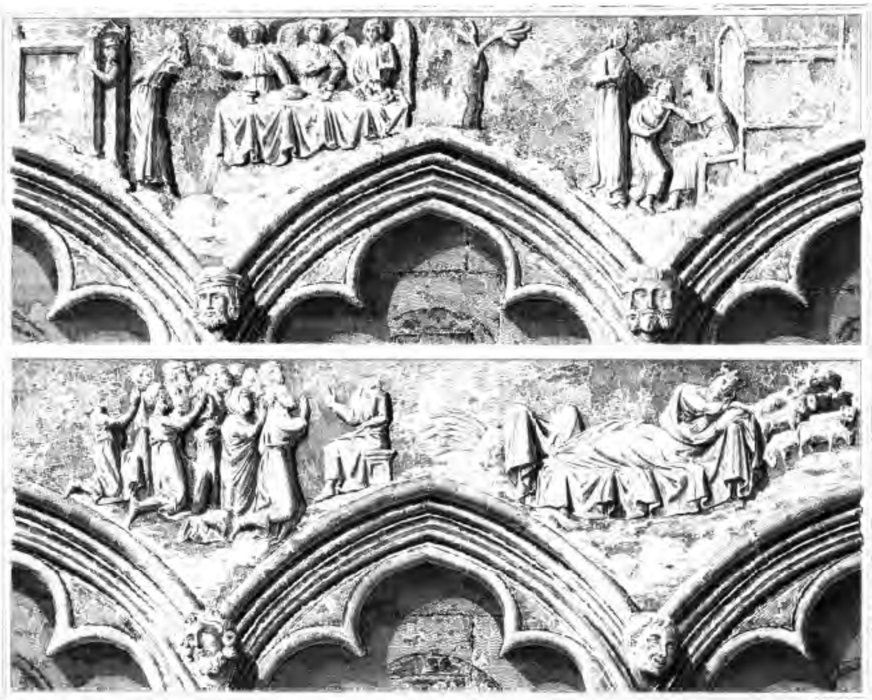


197

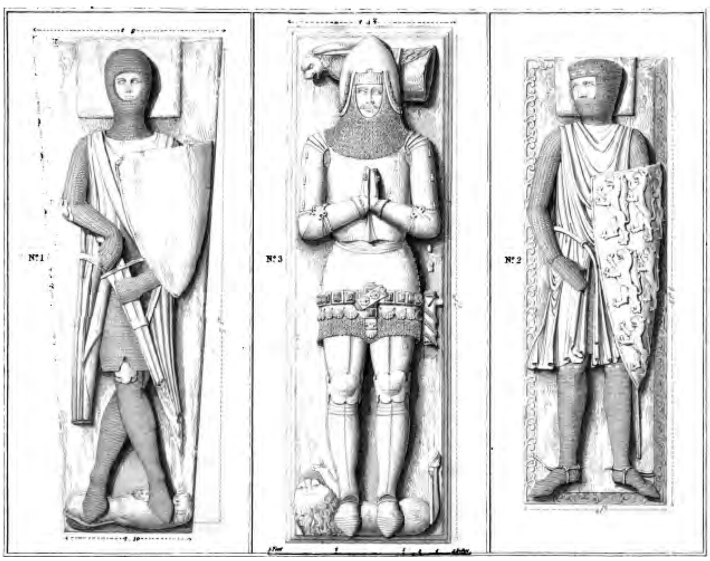


198

195-198. Cattedrale di Salisbury, sezioni e viste interne, in *The history and antiquities of the Cathedral Church of Salisbury* (1814).



199



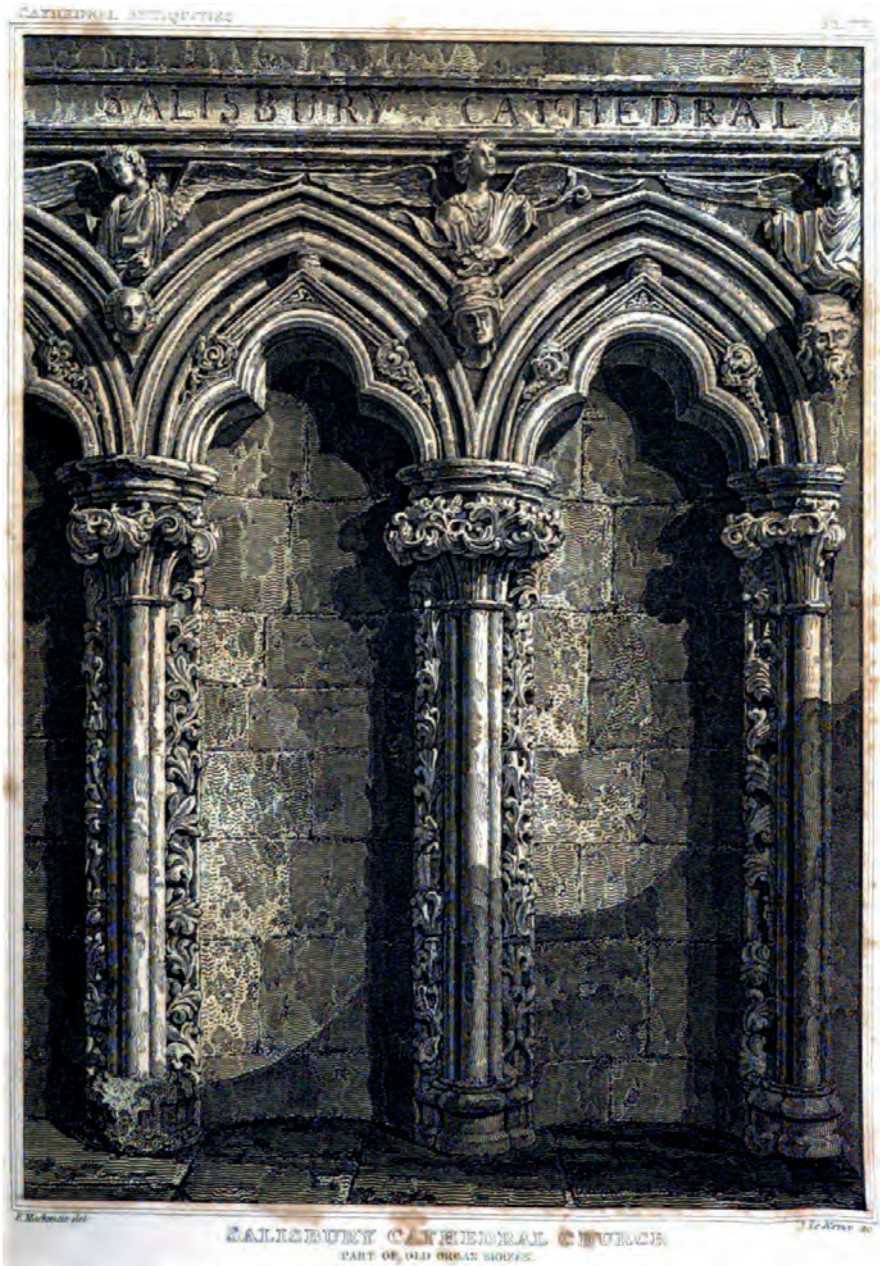
200

199-200. Cattedrale di Salisbury, lavori d’intaglio lapideo e, in basso, effigi monumentali, in *The history and antiquities of the Cathedral Church of Salisbury* (1814).



201

201. Cattedrale di Salisbury, vista della navata guardando ad est, stampa in *The Cathedral Antiquities* (1825).

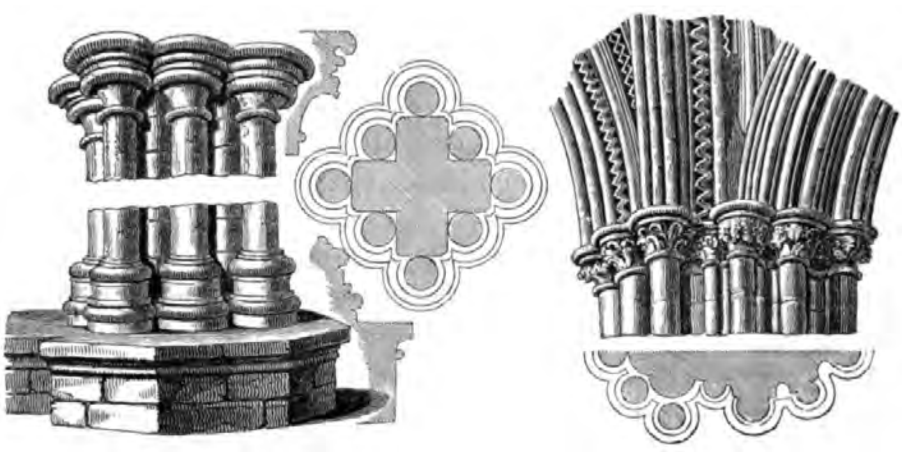


202

202. Cattedrale di Salisbury, particolare delle murature interne, stampa in *The Cathedral Antiquities* (1825).

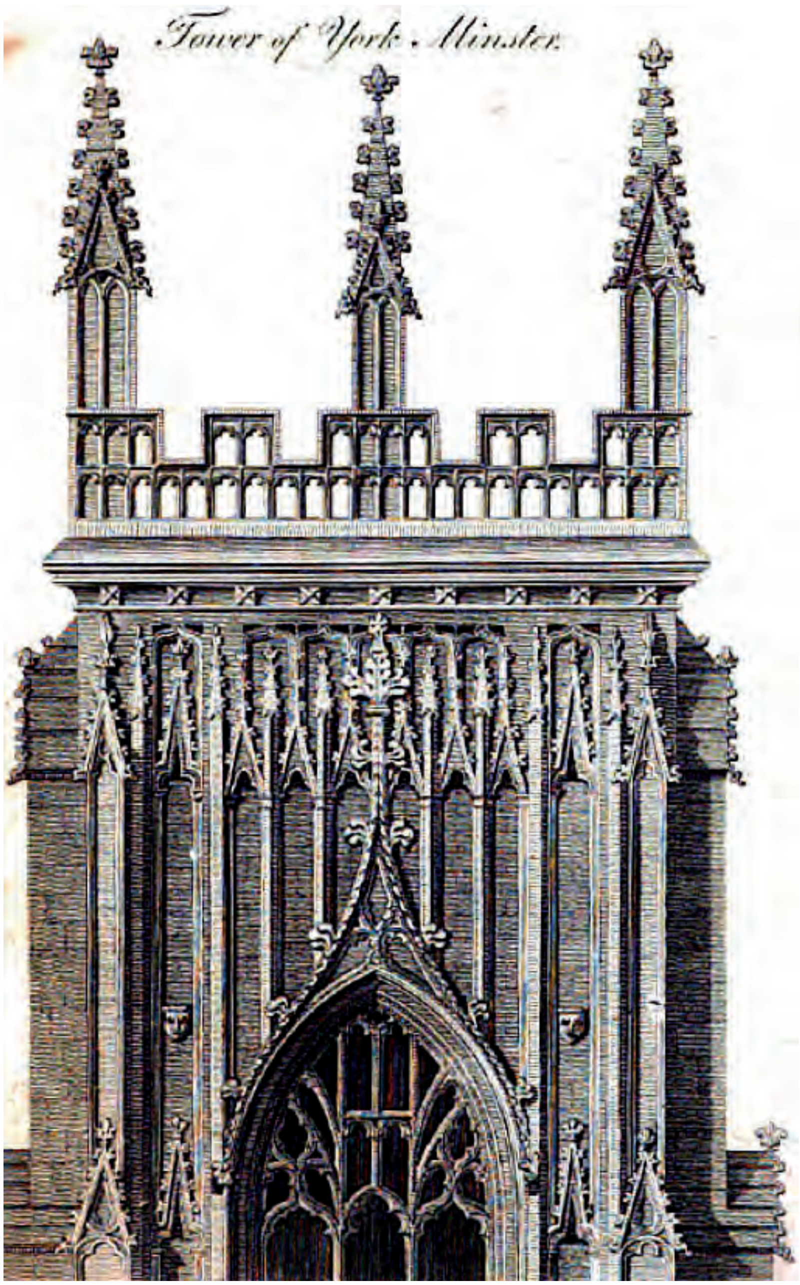


203



204

203. Chapter House nella Cattedrale di Salisbury, stampa in *The Cathedral Antiquities* (1814)
204. Particolare dei capitelli nel transetto nord della Cattedrale di Salisbury, tratto da *The Cathedral Antiquities* (1814).

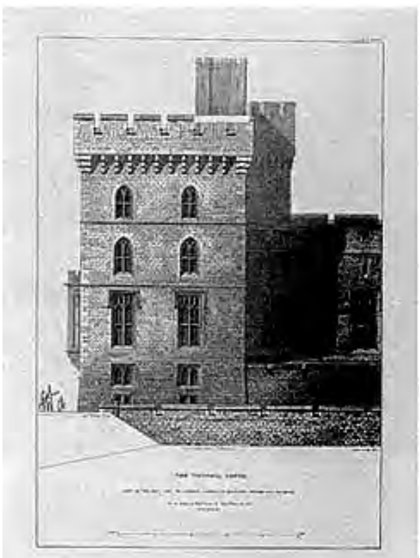


205

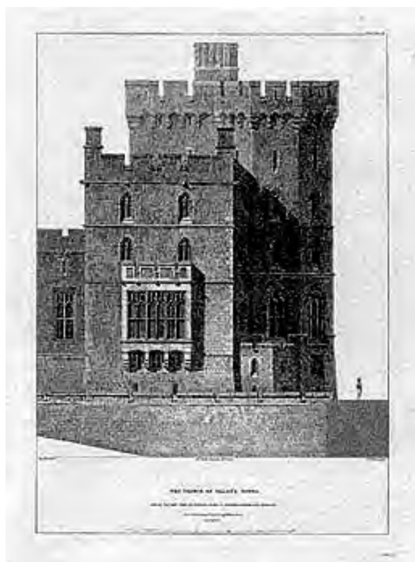
205. Cattedrale di York, disegno della parte superiore della torre stampato in *Essays on Gothic Architecture* (1808).



206



207



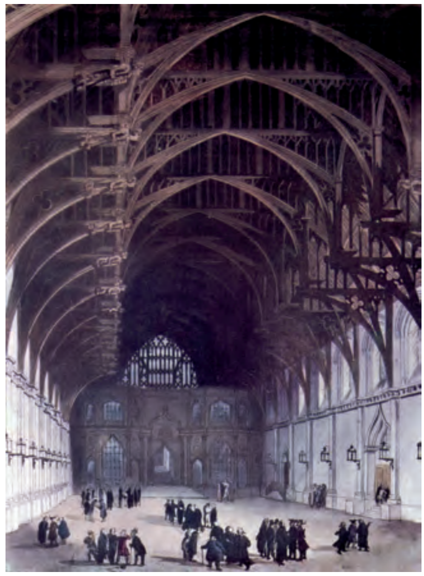
208

206. Castello di Windsor, Berkshire, in una stampa pubblicata nel primo volume dell'opera *Ancient Castle of England and Wales* (1825).

207-208. Castello di Windsor, progetto di restauro in stile neogotigo elaborato dall'architetto Jeffry Wyattville (1824); a destra, la ridefinizione della Torre del Principe di Galles.



209



210



211



212

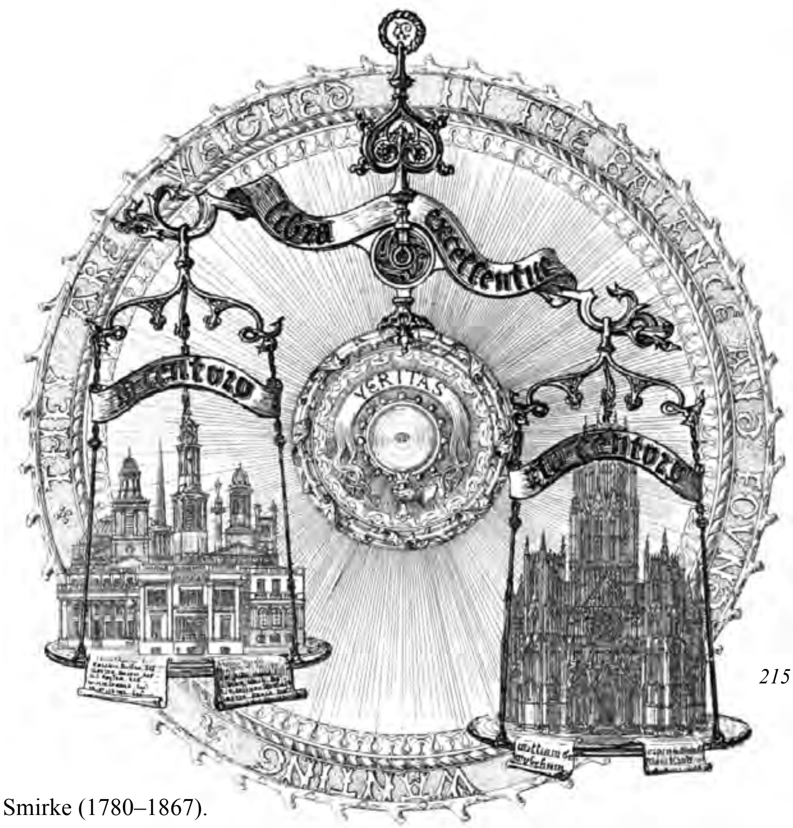
209. Cattedrale di Gloucester, schermo gotico dietro l'altare maggiore (1807).
210. Westminster Hall in un disegno del 1808 attribuito a T. Rowlandson e A. W. Pugin.
211-212. Cattedrale di York, vista della navata centrale e coro, restaurati tra il 1830 e il 1834.



213

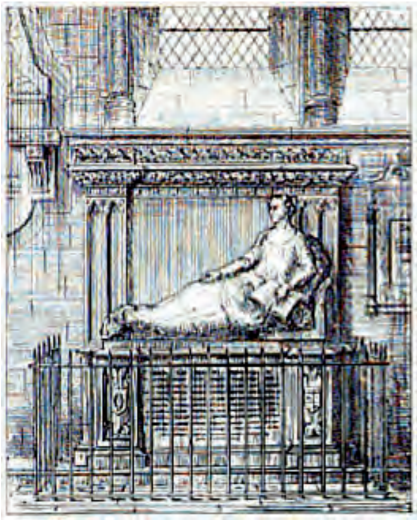


214

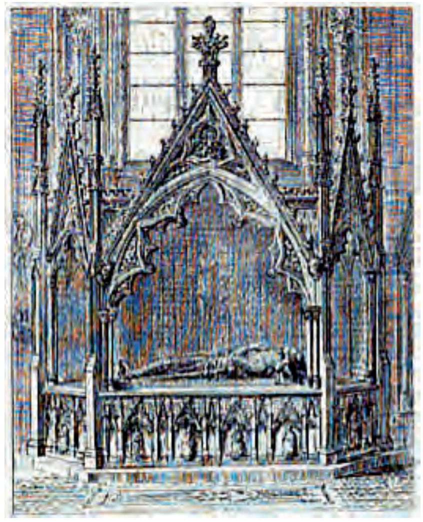


215

213. Robert Smirke (1780–1867).
214. Augustus Welby Pugin (1812-1852).
215. Una rappresentazione della “battaglia degli stili” dai *Contrasts* di Pugin (1836).



216



217



218



219

216-217. Confronto tra i monumenti sepolcrali per James Harris, primo conte di Malmesbury, nella Cattedrale di Salisbury (a sinistra) e per l'Ammiraglio Gervase Alard nella Chiesa di San Tommaso Martire a Winchelsea (a destra); disegni tratti dai *Contrasts* di Pugin (1836).

218-219. Cambridge, chiesa del Santo Sepolcro in un disegno di Richard Bankes Harraden pubblicato nel 1809 a Cambridge e Londra; a destra, la chiesa in una fotografia della metà del XX secolo.



220



221



222

220. Edward Augustus Freeman (1823-1892). 221. George Gilbert Scott (1811-1878).
222. York, mura romane che cingono il centro abitato.



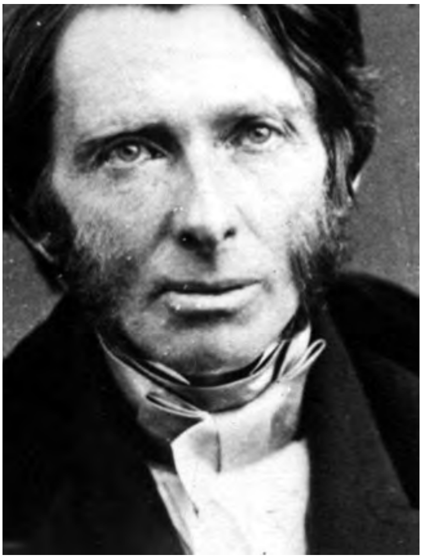
223

223. Cattedrale di Durham, disegno stampato in *Essays on Gothic Architecture* (1808).

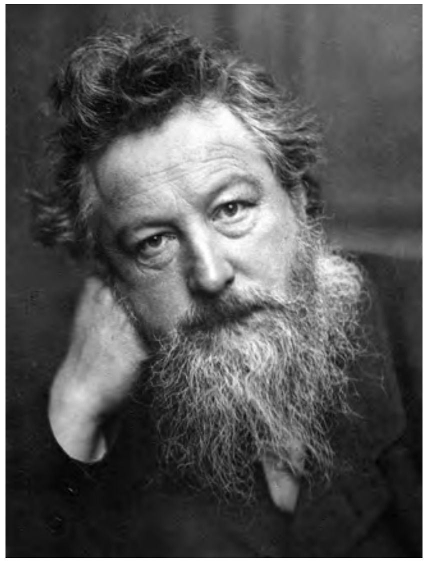


224

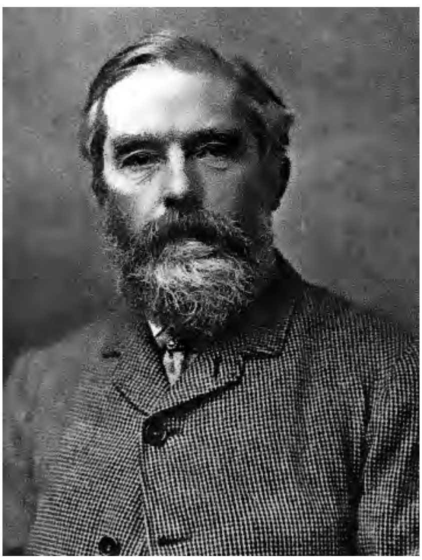
224. Londra, Abbazia di Westminster, stampa in *Essays on Gothic Architecture* (1808).



225



226



227



228

225. John Ruskin (1819-1900).
226. William Morris (1834-1896).
227. John James Stevenson (1831-1908).
228. James O'Shea nel cantiere del Museo di Storia Naturale a Oxford (1858).

THE

ECCLESIOLOGIST

(NEW SERIES VOLUME XXIII)

" Surge igitur et fac et erit Dominus tecum"

PUBLISHED UNDER THE SUPERINTENDENCE OF

THE ECCLESIOLOGICAL SOCIETY

VOLUME XXVI

THE INSTITUTE'S PAPERS ON THE CONSERVATION OF ANCIENT MONUMENTS AND REMAINS.

[THE following valuable papers are referred to in the Ecclesiological Society's Debate, at the Anniversary Meeting of 1865.]

"GENERAL ADVICE TO PROMOTERS OF THE RESTORATION OF ANCIENT BUILDINGS.

"HINTS TO WORKMEN ENGAGED ON THE REPAIRS AND RESTORATIONS OF ANCIENT BUILDINGS.

229

229. Le norme elaborate nel 1862 sono perfezionate e pubblicate nel 1865 a Londra con il titolo *The Institute's Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains* nel XXVI volume di "The Ecclesiologist", sotto la supervisione dell'*Ecclesiological Society*. Nel documento, i *General Advice to Promoters of the Restoration of Ancient Buildings* comprendono venti articoli, cui fanno seguito le prescrizioni per le maestranze del cantiere.



230



231



232

230-232. Cattedrale di Tewkesbury, fronte ovest e navata centrale (in alto), fronte sud (sotto).

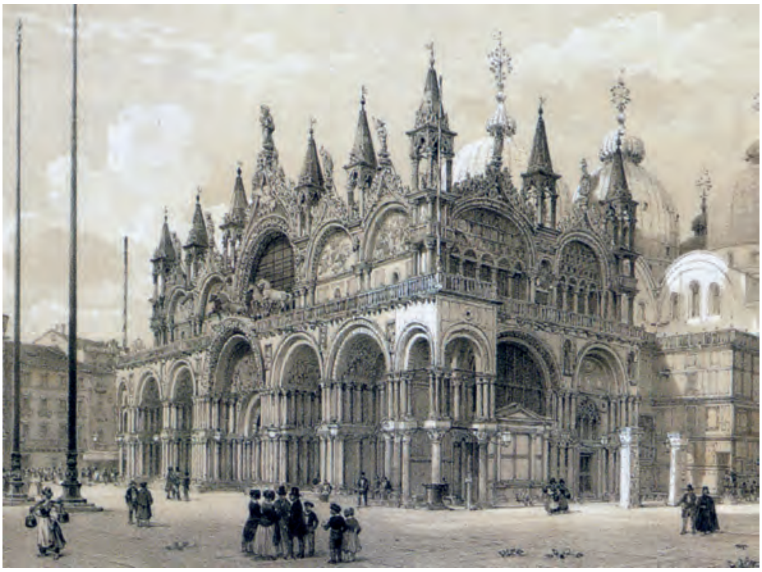


233



234

233-234. Palazzo Manzoni sul Canal Grande (1871) e veduta di Venezia dalla laguna (1879) in due dipinti di John Wharlton Bunney.



235



236

235-236. La basilica cattedrale di San Marco a Venezia in un’incisione del XIX secolo e in un’immagine attuale.



237



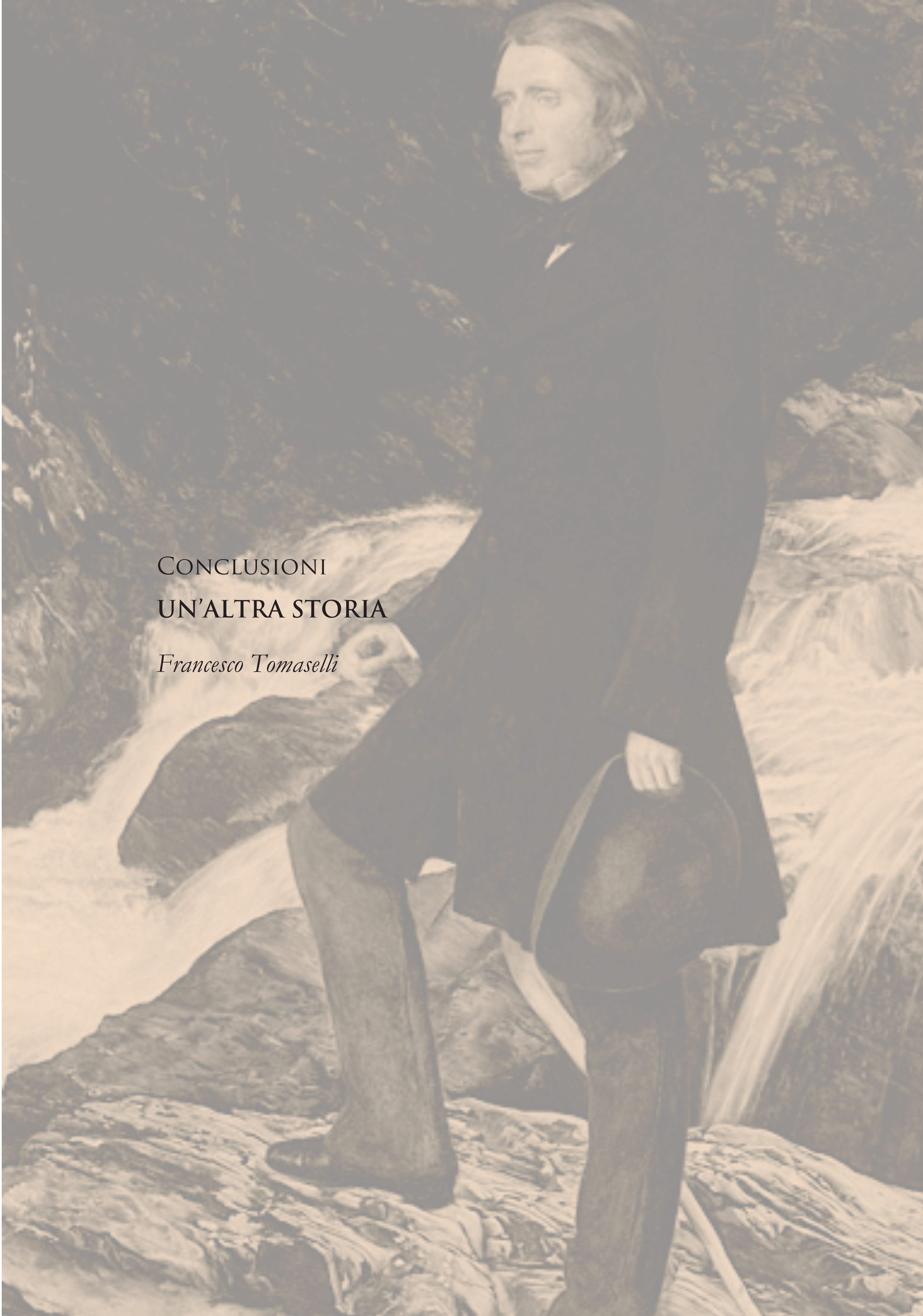
238



239

235-237. Disegni ad acquerello elaborati da John Ruskin nel 1845, durante il suo terzo viaggio a Venezia: Ca' d'Oro (in alto); Ca' Loredan, particolare dell'intarsio marmoreo nella facciata; palazzo Dario (in basso, a destra).





Conclusioni

UN'ALTRA STORIA

Francesco Tomaselli

La protesta internazionale promossa dalla S.P.A.B. contro la falsificazione della Basilica di San Marco, induceva nei responsabili della tutela una riflessione in merito all'opportunità di diramare specifiche disposizioni sulle finalità e sulla maniera di eseguire il restauro architettonico. Nel 1882 il Ministero della pubblica istruzione si dotava di una *Carta del restauro* che determinava un radicale cambiamento: dal restauro cosiddetto di ripristino in stile a quello che sarà definito restauro filologico. Con le *sette massime* votate dal Congresso nazionale degli ingegneri ed architetti nel 1883, si completavano taluni concetti e si definivano alcune posizioni che avrebbero fatto lentamente breccia nell'atteggiamento degli addetti ai lavori. Il rispetto per la materia che costituisce l'opera d'arte e per le stratificazioni, la distinguibilità e l'autenticità, diventeranno concetti ineludibili per l'esecuzione di un corretto restauro. Era l'inizio di una nuova stagione per la conservazione dei monumenti che assumeva una connotazione etica.

La ricerca ha messo a fuoco la maniera di concepire il restauro nell'Ottocento e ha chiarito quanto è accaduto nella Basilica di San Marco e quello che hanno comportato i vari interventi di Meduna. È probabile che la struttura muraria, in conseguenza di quei restauri, sia più solida ma è certo che quell'architettura non è più la stessa che esisteva prima delle riforme delle coperture, delle facciate e dei mosaici.

Si ritiene che questo studio possa servire a rinverdire i ricordi sugli esiti dei ripristini eseguiti in quel tempo, per fare prendere coscienza e comprendere l'entità delle trasformazioni apportate. Perché, anche se spesso la memoria collettiva è assai labile, bisogna accettare che molte architetture, varie decorazioni e soprattutto i mosaici, non sono più gli stessi che esistevano nel XII secolo o nel XIII e così via. Perché a Venezia, a Milano, a Pisa, a Roma, a Napoli come a Palermo e in tutto il Paese e anche in Europa, il restauro di ripristino in stile ha ricreato dei modelli architettonici ideali in uno stato di completezza che, come ha scritto Viollet-le-Duc, potrebbero non essere mai esistiti in un momento dato. Quanto è successo in quegli anni appartiene alla storia del nostro patrimonio culturale e non si può eludere. Non si deve avere pudore o addirittura vergogna di ammettere che di medievale incontaminato non è rimasto quasi nulla, solo riedizioni, buone copie o totali reinvenzioni, eseguite il più delle volte con amore e passione in un periodo in cui si ritene-

va che quelli impiegati fossero, in buona fede, i mezzi più opportuni che si potessero adoperare.

Questa ricerca inoltre ha rintracciato gli elementi per migliorare la prospettiva interpretativa su alcuni avvenimenti nell'ambito della storia del restauro e dei personaggi che hanno preso parte al dibattito che si è sviluppato nel corso del XIX secolo. Ad esempio, Jonh Ruskin non si può più relegare allo stereotipo derivante dagli aforismi scritti nel 1849 nell'opera *Le sette lampade dell'architettura*. Non si può più descrivere l'autore inglese come un rinunciatario che del restauro ha saputo argomentare soltanto che si tratta di «una menzogna». Quell'affermazione non era rivolta al restauro come attività per la conservazione, era, invece, indirizzata manifestamente al ripristino in stile, considerato come «la distruzione più completa che possa subire un edificio, distruzione da cui non si potrà salvare la più piccola parte, distruzione accompagnata da una falsa descrizione dell'edificio distrutto». Al contrario, Ruskin ha dichiarato con grande nitidezza la sua maniera di intendere le azioni necessarie per il restauro che ha lo scopo di conservare, esplicitandole, in lingua italiana nel 1876, nell'introduzione del libro di Zorzi contro la falsificazione di San Marco. In quelle pagine Ruskin descrive distintamente il modo corretto di eseguire le integrazioni per affermare il principio della distinguibilità a garanzia dell'autenticità. Non si devono, di conseguenza, più alimentare altri equivoci. Ruskin non è da considerare ulteriormente, come credeva Giovannoni, portatore di una «negativa tendenza archeologica», perché egli sul restauro ha dimostrato di avere le idee chiare ed è stato, sicuramente, più acuto e lungimirante di tutti i suoi contemporanei. Va ribadito che lo stesso Ruskin aveva ispirato e indirizzato i provvedimenti intrapresi in Gran Bretagna nel 1865 con le *Norme sulla conservazione dei monumenti antichi e delle rovine*, e nel 1882 con il *Decreto per la protezione dei monumenti antichi* che, oltre ad enunciare principi di indirizzo, sono dei trattati di tecnica del restauro che arrivano, grazie alla sperimentazione che si eseguiva in quel paese, ai primi impieghi di sostanze chimiche per il consolidamento degli elementi lapidei.

Al contrario, Camillo Boito non può più essere ritenuto l'ispiratore del progresso del restauro e anticipatore dei contenuti odierni della disciplina, o colui che ha elaborato la teoria intermedia tra le posizioni di Viollet-le-Duc e Ruskin. Le ricerche hanno evidenziato che i suoi atteggiamenti lo debbano fare rientrare nella schiera dei ripristinatori, seppure con ripetuti tentativi di conversione, che però non hanno trovato effettivi riscontri nel comportamento che può definirsi ambiguo.

Emerge invece la figura di Francesco Bongioannini, fino a ieri uno sconosciuto e grigio funzionario del Ministero, che recenti studi e questa ricerca, conclamano come il sincero e laborioso sostenitore della conservazione dei monumenti e il vero artefice della svolta per il superamento del ripristino

in stile. Bongioannini ha professato con passione le sue posizioni molto vicine a quelle di Ruskin e dei componenti della S.P.A.B. ed è stato l'estensore del testo del Decreto e della Circolare sul restauro dei monumenti, ovvero della prima *Carta italiana del restauro* del 1882. A Bongioannini si deve ancora il dettato delle *Norme per la conservazione dei monumenti*, annesse al Regolamento degli Uffici regionali del 1891, contenenti concetti e pratiche conservative che hanno anticipato una nuova sensibilità verso lo scrupolo conservativo che in genere è ancora ampiamente condivisibile.

Purtroppo oggi il restauro attraversa anni di profonda crisi con effetti sul patrimonio architettonico e ambientale ancora più gravi, per le dimensioni, di quelli descritti in queste pagine. La chiarezza d'intenti dei conservatori che si opponevano ai ripristinatori è scomparsa e tutto è confuso in un caos senza riferimenti e senza regole. Ma anche questa è un'altra storia.

Indice dei nomi e dei luoghi

Dal seguente elenco è volutamente omessa la "Basilica di San Marco" per la costante ricorrenza nello sviluppo della ricerca.

Riferimenti bibliografici

AA. VV., *Atti del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti italiani radunati in Roma nel genneio del 1883*, Tipografia Fratelli Centenari, Roma, 1884.

ACKERMANN Rudolph, PYNE William Henry, COMBE William, *The Microcosm of London: Or, London in Miniature*, vol. 3, Methuen, 1904.

AGAZZI Augusto, Il mosaico in Italia: raccolta di note storiche e tecniche, Hoepli, Milano 1926.

ALBERTI Leon Battista, *De re edificatoria*, Firenze 1485 (I ed.); citazione riportata da *Della Architettura* (trad. di BARTOLI C.), Milano, 1833.

ANDREESCU TREADGOLD Irina, *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in VIO Ettore, LEPSCHY Antonio (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia, 16-19 maggio 1995, Venezia, 1999.

ANTONELLI Vincenzo, *I restauri della Porta della Carta dal 1797*, in ROMANO Serena (a cura di), *La Porta della carta: i restauri*, catalogo della mostra, Venezia, maggio-luglio 1979.

ANTONELLI Elisabetta, *Il mosaico pavimentale romano: opus tessellatum. Tecniche esecutive, alterazioni e interventi*, Firenze, 1985.

ASHWORTH Gregory John, PHELPS Angela, JOHANSSON Bengt O. H. (a cura di), *The construction of built heritage: a North European perspective on policies, practices and outcomes*, Ashgate, Londra, 2002.

ASSUNTO Rosario, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milano, 1961.

AUGENTI Andrea, *Giacomo Boni, gli scavi di Santa Maria Antiqua e l'archeologia medievale a Roma all'inizio del Novecento* in "Archeologia Medievale", XXVII, 2000.

AYLMER Gerald Edward, CANT Reginald, *A history of York Minster*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

BALDINUCCI Filippo, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Stamperia della Società di Santi Franchi, Firenze, 1681.

BASSI ELENA (a cura di), *Venezia nell'età di Canova 1780-1830*, catalogo della mostra, Venezia, Alfieri, Milano, 1978.

BAROVIER MENTASTI Rosa, *Antonio Salviati e la rinascita ottocentesca del vetro artistico veneziano*, con introduzione di Giovanni Mariacher, Catalogo della mostra, Museo civico di Palazzo Chiericati, Vicenza, 1982.

BAROVIER MENTASTI Rosa, *Vetro Veneziano 1890-1990*, Arsenale, Venezia, 1992.

BELLINI Amedeo, *Il restauro architettonico*, in AA.VV., *La difesa del patrimonio artistico*, Mondadori, Milano, 1978.

BELLINI Amedeo, *Viollet-le-Duc: idea dell'architettura e idea del restauro*, in AA. VV. *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Milano 1980.

BELLINI Amedeo, *Teorie del restauro e conservazione architettonica*, in BELLINI Amedeo (a cura di), *Tecniche della conservazione*, Franco Angeli, Milano, 1986.

BELLINI Amedeo, *Boito tra Viollet-le-Duc e Ruskin?*, in GRIMOLDI Alberto (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano, 1991.

BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano, FIENGO Giuseppe (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano, 1994

BELLINI Amedeo, *Tito Vespasiano Paravicini*, Guerini, Milano 2000.

BELTRAMI Luca, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, in "Nuova Antologia", III, vol. XXXVIII, Tipografia della Camera dei Deputati, Roma, 1892.

BENCIVENNI Mario, DALLA NEGRA Riccardo, GRIFONI Paola, *Monumenti e Istituzioni: il decollo e la Riforma del servizio di tutela dei Monumenti in Italia. 1880-1915*, II parte, Firenze, 1992.

BERCHET Federico, *I restauri moderni*, in CECCHETTI Bartolomeo et al. (a cura di), *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Ongania, Venezia, 1887-1902.

BERNARI Carlo, DE VECCHI Pierluigi (a cura di), *L'opera completa del Tintoretto*, Rizzoli, Milano, 1970.

BERTELLI Livia, MAZZEI Otello (a cura di), *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, Atti delle giornate di studio (Bologna, 1981), Franco Angeli, Milano, 1986.

BERTOLI Bruno (a cura di), *I mosaici di San Marco*, Venezia, 1986.

BETTINI Sergio, *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo, 1944.

BOITO Camillo, *Sui portoni di porta Nuova*, Milano, 1869.

BOITO Camillo, *I restauri e la ricchezza dell'arte vecchia a Verona e a Padova*, in "Nuova Antologia", Roma, 1873.

BOITO Camillo, *I restauri di San Marco*, in "Nuova Antologia", Roma, 1879.

BOITO Camillo, *Architettura del Medioevo in Italia*, Hoepli, Milano, 1880.

BOITO Camillo, *I restauratori*, Firenze, 1884.

BOITO Camillo, *I nostri vecchi monumenti. Necessità di una legge per conservarli*, in "Nuova Antologia", LXXXI, Roma, 1885.

BOITO Camillo, *I nostri vecchi monumenti. Conservare o restaurare?*, in "Nuova Antologia", anno XXI, Terza serie, vol. III, Roma, 1886.

BOITO Camillo, *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Hoepli, Milano, 1893.

BONGIOANNINI Francesco, *Scuola pratica, o la scuola popolare e la riforma degli studi dedotte dalla scuola teorico-pratica gratuita medievale*, Torino, 1902.

BORDONE Renato, *Medioevo all'inglese. L'esperienza preraffaellita tra neogotico e Art Nouveau*, in "Quaderni Medievali", n. 18, 1984.

BOSCARINO Salvatore, *Il primo intervento della S.P.A.B. all'estero. Il problema dei restauri della Basilica di San Marco*, in "Psicon", n.10, gennaio 1977.

BRITTON John, *The history and antiquities of the cathedral Church of Salisbury*, Longman et al., London, 1814.

BUCKLER John Chessel, *A description and defence of the Restorations of the exterior of Lincoln Cathedral with a comparative examination of the restorations of other cathedrals, parish churches, et cetera, by J. C. Buckler, Architect*, Buxter Printer, Oxford-Lincoln, 1866.

BUTLER Vanessa, *The Bars and Walls of York*, Yorkshire Architectural and York Archaeological Society, York, 1974.

CALABRETTA M., GUIDOBALDI F., *Studi e sperimentazioni di Giacomo Boni su prodotti e tecniche per la conservazione dei monumenti*, in BISCONTIN Guido (a cura di), *Manutenzione e Conservazione del costruito fra tradizione ed innovazione*, Atti del Convegno "Scienza e Beni Culturali", Bressanone, 1986.

CAPPONI Carlo, DELLA TORRE Stefano, *La basilica di S. Ambrogio in Milano*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini e Associati, Milano, 1994.

CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori editore, Napoli, 1997.

CARUNCHIO Tancredi, D*al restauro alla conservazione. Introduzione ai temi della conservazione del patrimonio architettonico*, Roma, 1996.

CASIELLO Stella, *I viaggi di John Ruskin nel sud della penisola*, in SETTE M. P., CAPERNA M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007.

CASIELLO Stella, PICONE Renata, *Il restauro ottocentesco di S. Domenico Maggiore a Napoli*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini e Associati, Milano, 1994.

CATTANEO Raffaele, *Il pavimento della Basilica*, in Boito Camillo (a cura di), *Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, F. Ongania, Venezia, 1887-1902.

CAVALCASELLE Giovanni Battista, *Sulla conservazione dei Monumenti e oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, in "Rivista dei comuni italiani", Torino, 1863.

CAVALLARI MURAT Augusto, *I teorici veneti dell'età neoclassica*, in "Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti", CXXII, Venezia, 1964.

CESCHI Carlo, *Teoria del restauro*, Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970.

CIVITA Mauro, DICARLO Francesco, PASTORE Lucia Rosa, *La cattedrale di Altamura e il suo ambiente: vicende di una campagna di restauri*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, CIVITA Mauro, VARAGNOLI Claudio (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Gangemi, Roma, 2000.

CLEGG Jeanne, *John Ruskin's corrispondence with Angelo Alessandri*, in "Bulletin of the John Ryland's University Library of Manchester", anno LX, n. 2, 1978.

CODELLO Renata, *La ricostruzione del Fondaco dei Turchi in Venezia*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini e Associati, Milano, 1994.

COOK Edward Tyas, WEDDERBURN Alexander, *The works of John Ruskin*, vol. 39, Gerge Allen (London)-Longmans (New York), 1903-1912.

CORSI Faustino, *Delle pietre antiche*, Puccinelli, Roma, 1845.

DALLA COSTA Mario, *La Basilica di San Marco e i restauri dell'Ottocento. Le Idee di E. Vollet-le-Duc, J. Ruskin, e le "Osservazioni" di A. P. Zorzi*, Venezia, 1983.

DALLA COSTA Mario, *Restauro, conservazione e manutenzione. I temi di una polemica ai restauri dell'Ottocento nella Basilica di San Marco*, in "Restauro e città", 3-4, 1986.

DAZZI Manlio, *L'Otto e il Novecento alla Galleria Querini Stampalia*, in "Ateneo Veneto", VII, Venezia, 1969.

DE ANGELIS D'OSSAT Gioacchino, *I marmi di Roma antica*, in "Atti del I Congresso nazionale di studi romani", Roma, 1928.

DEBONI Franco, *I Vetri Venini*, Torino, 1992.

DEL RICCIO Agostino, *Istoria delle Pietre,* 1597, ristampa anastatica a cura di Barocchi Paola, Firenze, 1979.

DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Guerini e Associati, Milano, 1994.

DEMUS Otto, *The mosaics of San Marco in Venice*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1984.

DENSLAGEN Wim F., *Architectural Restoration in Western Europe. Controversy and Continuity*, Architectura & Natura Press, Amsterdam, 1994.

DEZZI BARDESCHI Marco, *La teoria della progettazione nel cerchio stretto del restauro*, in Aa. Vv., *Viollet-le-Duc. L'architettura del desiderio*, Clup, Milano, 1980.

DEZZI BARDESCHI Marco, *Per una storia del consolidamento chimico-fisico dei materiali*, in DALLA COSTA Mario, CARBONARA Giovani (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli, Milano, 2005.

DI STEFANO Roberto, *John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro*, Napoli, 1969.

DI STEFANO Roberto (a cura di), *Le sette lampade dell'Architettura, John Ruskin*, Milano, 1982.

DIDRON Adolphe Napoléon, *Bulletin Archèologique du Comité, historique des arts et monuments*, I, 1839.

DIDRON Adolphe Napoléon, *Réparation de la cathèdrale de Paris*, in "Annales archèologiques", III, 1845.

DUTHUIT George, *Byzance et l'art du XIIe siècle*, Stock, Parigi, 1926.

ELLIS Henry (a cura di), *Archaeologia*, vol. 26, Londra, gennaio 1836.

ERDER Cevat, *Our architectural heritage: from consciousness to conservation*, UNESCO, Parigi, 1986.

FERRARA Maria Luisa, *Il culto delle ruine*, Flaccovio, Palermo, 2009.

FIENGO Giuseppe, *La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo*, in "Restauro", anno II, n. 5, Napoli, 1973.

FIENGO Giuseppe, *Il recupero dell'architettura medioevale nei pensatori francesi del primo Ottocento*, in "Restauro", nn. 47-49, Napoli, 1980.

FIENGO Giuseppe, *La divinazione della facciata medioevale del duomo di Amalfi*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano, 1994.

FORTINI Patrizia (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del convegno, Fondazione G. Boni-Flora Palatina, Roma, 2008.

FOUCARD Cesare, SELVATICO Pietro, *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Imperiale Regia Stamperia di Stato, Milano, 1859.

FREEMAN Edward Augustus, *The Preservation and Restoration of Ancient Monuments: a Paper read before the Archæological Institute at Bristol*, John Henry Parker, Oxford e Londra, Luglio 1851.

FULIN Rinaldo, *Recensione al libro Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della basilica di San Marco*, in "Archivio Veneto", R. Deputazione, 1877.

GASPARETTO Astone, *Il Vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Neri Pozza, Venezia, 1958.

GENOVESE Rosa Anna, *Giuseppe Fiorelli e la tutela dei beni culturali dopo l'Unità d'Italia*, in "Restauro", XXI, Napoli, 1992.

GIOVANNONI Gustavo, *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma, 1925.

GOMBOS Georg, *Il più antico ciclo di mosaici di San Marco*, in "Dedalo", rassegna d'arte diretta da Ugo Ojetti, anno XII, Bestetti e Tumminelli, Milano, 1933.

GRASSI Liliana, *Storia e cultura dei monumenti*, Società editrice Libraria, Milano, 1960.

GRIMOLDI Alberto (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*, Franco Angeli, Milano, 1991.

GUGGENHEIM Michelangelo, *Lettera sui ristauri di San Marco*, in “Rinnovamento”, 7 maggio 1877.

GWILT Joseph, *An Enciclopædia of Architecture, Historical, Theoretical, and Practical*, Longman et al., Londra, 1842.

HACKERT Philipp, *Lettera a Sua Eccellenza il Signor Cavaliere Hamilton, Inviato Estraordinario, e Ministro Plenipotenziario di Sua Maestà Brittannica alla Corte delle Due Sicile, Cavaliere dell’Insigne Ordine del Bagno &c. &c. di Filippo Hackert sull’uso della vernice nella pittura*, Napoli 20 dicembre 1877, Ed. Stamperia Badueliana, Perugia, 1788.

HAYWARD Charles Forster, POLLARD SEDDON John (a cura di), *The Institute’s Papers on the Conservation of Ancient Monuments and Remains*, in “The Ecclesiologist”, new series, published under the superintendence of The Ecclesiological Society, Volume XXVI, Joseph Masters Aldersgate Street and New Bond Street, Londra, Marzo 1865.

HEIREMANS Mark, *Art Glass from Murano, Glas-Kunst aus Murano, 1910-1970*, Arnoldsche, Stuttgart, 1993.

HENDERSON Philip, *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, Longmans Green, London, 1950.

HENDERSON Philip, *William Morris. His Life, Work and Friends*, Thames & Hudson, Londra, 1967.

HICKS Dan, *Characterizing the World Archaeology Collections of the Pitt Rivers Museum*, in HICKS Dan, STEVENSON Alice (a cura di), *World Archaeology at the Pitt Rivers Museum: a characterization*, Archaeopress, Oxford, 2013.

HILL Rosemary, *Welcome to Strawberry Hill. Chronology and architecture at the service of Horace Walpole*, in Horace Walpole and Strawberry Hill, supplemento a “The Times”, maggio 2010.

HOPE Thomas, *Storia dell’architettura*, Tip. Lampato, Milano, 1840.

HUGO Victor, *Guerre aux démolisseurs*, in “Revue des deux mondes“, tomo V, 1832.

HUNTER Michael, *John Aubrey and the Realm of Learning*, Londra, 1975.

JEMOLO Arturo Carlo, *L’Amministrazione Ecclesiastica*, Società Editrice Libraria, Milano, 1916.

JOHNSON Anthony, *Solving Stonehenge: The New Key to an Ancient Enigma*, Thames & Hudson, Londra, 2008.

JOKILEHTO Jukka, *A history of Architectural Conservation. The contribution of English, French, German and Italian Thought towards an International Approach to the Conservation of Cultural Property*, D.Phil Thesis, University of York, Institute of Advanced Architectural Studies, Inghilterra, 1986.

JOKILEHTO Jukka, *A history of architectural conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 2002.

JONES Inigo, *The Most Notable Antiquity of Great Britain, vulgarly called Stone-Henge on Salisbury Plain, restored by Inigo Jones*, II ed., Browne Woodman and Lyon, Londra, 1725.

KELVIN Norman (a cura di), *The Collected Letters of William Morris*, Vol. I (1848-1880), Princeton University Press, 1984.

KESSLER M. L., *Sur un procédé de durcissement des pierres calcaires tendres u moyen des fluosilicates à base d’oxydes insolubles*, in “Compte Rendu, Académie des Sciences”, Institut de France, n. 96, 1883.

LA MONICA Giuseppe, *Ideologie e prassi del restauro*, Nuova Presenza, Palermo, 1974.

LA REGINA Francesco, *William Morris e l’Anti-Restoration Movement*, in “Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi”, III, 13-14, ESI, Napoli, 1974.

LA REGINA Francesco, *Unità e verità*, in “Restauro”, nn. 47-49, Napoli, 1980.

LA REGINA Francesco, *Come un ferro rovente, cultura e prassi del restauro architettonico*, Clean, Napoli, 1992.

LA ROSA Nicoletta, *Francesco Bongioannini ispiratore del provvedimento "Sui Restauri degli edifizi monumentali"*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, XX ciclo.

LA ROSA Nicoletta, *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2011.

LAMBERINI Daniela, *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini, Firenze, 2006.

LAMBRAKI Anna, *Le Cipolin de la Karystie. Contribution à l'etude des Marbres de la Grèce exploités aux époques romaine et paléochrétienne*, in "Revue Archéologique", n. 1, Presses Universitaire de France, Parigi, 1980.

LAZZARI Francesco, *Dell'edifizio palladiano nel Monastero della Carità*, Venezia, 1835.

LAZZARINI Lorenzo, *I marmi di Venezia: provenienza, cause di alterazione, trattamenti conservativi*, in *Marmo restauro: situazioni e prospettive*, Atti del Convegno, Museo del Marmo, Carrara, 1983.

LE SCHONIX Roach, *Notes on Archaeology in Provincial Museums: The Museums at Farnham, Dorset, and at King John's House, Tollard Royal*, in "The Antiquary", n. 30, Oxford, 1894.

LEAPMAN Michael, *Inigo: The Troubled Life of Inigo Jones, Architect of the English Renaissance*, Londra, Headline Book Publishing, 2003.

LIEFKES Reino, *Antonio Salviati and the nineteenth-centuryrenaissance of venetianglass*, in "The Burlington Magazine", vol. 136, The Burlington Magazine Publications Ltd., Londra, 1994.

LIEFKES Reino, *Salviati il suo vetro e i suoi uomini 1859-1887*, Stamperia di Venezia, Venezia 1989.

LINSTRUM DEREK, *Wyatville, Sir Jeffry (1766–1840)*, Oxford University Press, Oxford, 1972.

LINSTRUM Derek, *The conservation of historic towns and monuments: report on a Commonwealth Foundation Lectureship in Africa*, Commonwealth Foundation, London, 1976.

LORENZETTI Giulio, *Vetri di Murano*, serie "L'arte per tutti", Istituto Nazionale L.V.C.E., Roma, 1931.

LUDOVICI Sergio Samek, *Storici teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940*, Tosi, Roma, 1946.

MANIERI ELIA Mario, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*, Laterza, Roma, 1976.

MARAMOTTI Anna Lucia, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano, 1989.

MARAMOTTI POLITI Anna Maria, *Ruskin fra architettura e restauro*, in CASIELLO S. (a cura di), *La cultura del restauro*, Venezia, 1996.

MARANGONI Luigi, *La conservation de la sculpture ornamentale de la Basilique Saint-Marc*, in *La Conservation des Monuments d'Art et d'histoire*, Institut de Cooperation Intellectuelle, Parigi, 1933.

MARCONI MOSCHINI Sandra, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, serie Cataloghi dei Musei e Gallerie d'Italia, Roma, 1955.

MARIACHER Giovanni (a cura di), *L'Arte del Vetro*, Mondadori, Verona, 1958 (I ed. 1954).

MARINO Bianca Gioia, *William Morris: la tutela dei monumenti come problema sociale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.

MERKEL Ettore, *Problemi sui restauri dei mosaici marciani nel Quattrocento e nel Cinquecento, in Venezia centro di mediazione tra Oriente e Occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, Firenze, 1977.

MERKEL Ettore, *Il rifacimento ex novo dei mosaici marciani quale metodo di "restauro" in un esempio del Seicento tra Aliense e Leandro Bassano*, in "Arte Veneta", XXXII, 1978.

MERKEL Ettore, *I mosaici veneziani del Settecento*, parte I, in "Ateneo Veneto", Anno XX N.S., vol. 20, Venezia, 1982.

MERKEL Ettore, *I mosaici veneziani nel Settecento*, parte II, in "Ateneo Veneto", Anno XXI N.S., vol. 21, 1983.

MESCHINELLO Giovanni, *La chiesa ducale di S. Marco colle notizie del suo innalzamento*, tomo I, Baroncelli, Venezia, 1753.

MIARELLI MARIANI Gaetano, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise*, Carucci, Roma, 1979.

MICHELINI Chiara, *Dalla lezione di Ruskin agli scavi del Foro: Giacomo Boni*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 50, 1993.

MILNER John et al., *Essays on Gothic Architecture*, III ed., Taylor, London, 1808.

MOLMENTI Pompeo, *Il conte A. P. Zorzi*, nel quotidiano "Il Mondo", Roma, 11 marzo 1933.

MONGERI Giuseppe, *L'Arte in Milano*, Società Cooperativa fra Tipografi, Milano, 1872.

MONTALEMBERT Charles Forbers, *Lettre sur le vandalisme en France*, in "Revue des deux mondes", tomo I, Parigi, 1833.

MONTALEMBERT Charles Forbers, *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*, Debécourt, Parigi, 1839.

MORDAUNT CROOK Joseph, *The Greek Revival: Neo-Classical Attitudes in British Architecture 1760-1870*, John Murray Publishers, Londra, 1972.

MORONATO Stefania, *Una città e il suo museo. Un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Stamperia di Venezia, Venezia, 1988.

MORRIS William, *Tewkesbury Minster*, lettera ad "Athenaeum", 2576, 10 marzo 1877, Archivio William Morris, Londra, 1877.

MORRIS William, *Restoration of Tewkesbury Minster*, lettera ad "Athenaeum", 7 aprile 1877, Archivio William Morris, Londra.

MORRIS William, *Manifesto della S.P.A.B.*, Archivio William Morris, Londra, 1877.

MORRIS William, *St Mark's, Venice I*, lettera al Daily News, 1 Novembre 1879, Archivio William Morris, Londra, 1879.

MORRIS William, *Annual Report of The S.P.A.B.*, III, Londra, 1880.

MORRIS William, *St Mark's, Venice II*, lettera a *The Times*, 24 Novembre 1897, Archivio William Morris, Londra, 1897.

MORRIS William, *St Mark's, Venice III*, lettera a *The Times*, 29 Novembre 1897, Archivio William Morris, Londra, 1897.

MORRIS William, *Opere*, a cura di MANIERI ELIA Mario, Laterza, Bari-Roma, 1985.

MORTARI Luisa, *Nota sui mosaici pavimentali delle chiese venete tra il IX e il XII secolo*, in "Bollettino d'Arte", Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale di Antchità e Belle Arti, anno XXXIV, serie IV, n. 3, 1949.

NEUWIRTH Waltraud, *Italian Glass*, Neuwirth, Vienna, 1989.

O'DWYER Frederick, *The Architecture of Deane and Woodward*, Cork University Press, 1997.

PANE Roberto, *Il restauro come esigenza culturale*, in "Restauro", nn. 21-22, Napoli, 1975.

PARIBENI Andrea, *Le campagne di restauri di pavimenti e mosaici nella Basilica di San Marco a Venezia alla fine dell'Ottocento: una "elaborata e accurata falsificazione"?*, in ANGE-

LELLI C., SALVETTI C. (a cura di), Atti del XV Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico, Aquileia, 2009, pp. 279-291.

PASCA Cesare, *Descrizione della Imperiale e Regal Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, 1841.

PATTON Mark, *Science, politics and business in the work of sir John Lubbock, a man of universal mind*, Ashgate, Londra, 1997.

PERTOT Gianfranco, *Venezia "restaurata". Centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani*, Franco Angeli, Milano, 1988.

PICONE Renata, *John Ruskin e il mezzogiorno d'Italia. Gli esiti sulla conservazione dei beni architettonici nel Novecento*, in SETTE M. P., CAPERNA M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007.

PICONE Renata, *Il restauro e la questione dello "stile". Il secondo Ottocento nel Mezzogiorno d'Italia*, Arte'm, Napoli, 2012.

PIERSON William H., *Americam buildings and their architects. Technology and the Picturesque: The Corporate and the Early Gothic Styles,* Doubleday, New York, 1978.

PIRAZZOLI Nullo, *Appunti di viaggio,* in SETTE M. P., CAPERNA M., DOCCI M., TURCO M. G., *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007.

POLAK Ada, *Modern Glass*, Faber and Faber, Londra, 1979.

PRETELLI Marco, *Basilica di San Marco a Venezia; restauri di Giovan Battista Meduna, 1853-1875 e Pietro Saccardo 1878-1890*, in Di Biase Carolina (a cura di), *Il restauro e i monumenti. Materiali per la storia del restauro*, Clup, Milano, 2004.

PRETELLI Marco, *L'influsso della cultura inglese su Giacomo Boni: John Ruskin e Philip Webb*, in FORTINI Patrizia (a cura di), *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, Atti del convegno, Fondazione G. Boni-Flora Palatina, Roma, 2008.

PRETELLI Marco (a cura di), *Il riposo di San Marco*, Politecnica, Santarcangelo di Romagna, 2010.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *Contrasts: or a parallel between the architecture of the 15th & 19th centuries*, Londra, 1836.

PUGIN Augustus Welby N., *The True Principles of Pointed or Christian Architecture: set forth in two lectures delivered at St. Marie's, Oscott*, Henry G. Bohn, York Street, Covent Garden, Londra, 1841.

PUGIN Augustus Welby Northmore, *The True Principles of Church Restoration*, tratto da *A Plea for the Faithful Restoration on our Ancient Churches*, in Sylvanus Urban (a cura di), "The Gentleman's Magazine", vol. 34, nuova serie, Londra, 1850.

QUATREMÈRE DE QUINCY Antonine Chrysostome, *Dictionnaire historique d'architecture*, Parigi, 1832.

RENAN Ernest, *Venti giorni in Sicilia*, Palermo, 1876.

RICHARDS Julian, *Stonehenge: A History in Photographs*, English Heritage, Londra, 2007.

ROBOTTI Cino, *Le idee di Ruskin ed i restauri della Basilica di San Marco attraverso le "Osservazioni" di A. P. Zorzi*, in "Bollettino d'Arte" del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, nn. 1-2, Roma, 1976.

ROBOTTI Cino, *Il significato del restauro della Basilica di San Marco*, in Vio Ettore, Lepschy Antonio, *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco,* atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 1999.

ROMANELLI Giandomenico, *Venezia Ottocento: l'Architettura, l'Urbanistica*, Albrizzi, Venezia, 1988.

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, George Routledge & Sons (in ristampa con Kissinger Publishing's), Londra, 1849.

RUSKIN John, *The Stones of Venice*, Londra, 1851-1853.

RUSKIN John, *Presentazione al libro di A. P. Zorzi, Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della basilica di San Marco*, Venezia, 1877.

RUSKIN John, *St. Mark's Rest. The history of Venice written for the help of the few travellers who still care for her monuments*, Londra, 1877-1884.

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londra, 1888 (II edizione).

RUSKIN John, *Viaggi in Italia 1840-1845*, a cura di BRILLI A., Firenze, 1985.

SACCARDO Pietro, *Saggio d'uno studio storico-artistico sopra i musaici della Chiesa di San Marco in Venezia*, Venezia, 1864.

SACCARDO Pietro, *Les mosaiques de Saint-Marc à Venise*, Venezia, 1896.

SACCARDO Pietro, *La Basilica di S. Marco e il suo pavimento nei restauri dell'ultimo ventennio*, Venezia, 1901.

SACCARDO Pietro, *Mosaici e loro iscrizioni in La Basilica di San Marco in Venezia, illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito*, Venezia ,1887-1902.

SAND George, *Le maitres mosaistes*, Parigi, 1838.

SCADUTO Rosario, *Tommaso Maria Napoli, Utriusque Architecturae Compendium Roma 1688. Breve trattato sulle fabbriche civili e militari e la conservazione delle architetture del frate domenicano Tommaso Maria Napoli*, Aracne, Roma, 2013.

SCHNAPP Alain, *The discovery of the Past*, Abrams, New York, 1997.

SCHULTE Edvige, *Saggi, saghe e utopie nell'opera di William Morris*, Liguori Editore, Napoli, 1987.

SETTE Maria Piera, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Utet, Torino, 2001.

SILVA Ercole, *Dell'arte dei giardini inglesi*, Milano, 1813 (I ed. 1801).

STUBBS John H., *Time honored. A global view of architectural conservation*, Wiley, Stati Uniti d'America - Canada, 2009.

STUKELEY William, *Stonehenge. A Temple Restor'd to the British Druids*, printed for W. Innys and R. Manby, Londra, 1740.

TAGLIAPIETRA Silvano, *La Magnifica Comunità di Murano, 1900-1925*, Bartolazzi-Stei, Verona, 1980.

TAMBORINO Rosa (a cura di), *E. E. Viollet-le-Duc, Gli architetti e la storia. Scritti sull'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

TEA Eva, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, I-II, Milano, 1932.

TEA Eva, *Il carteggio Boni-Caröe sui monumenti veneziani: 1881-1889*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", n. 26, 1959.

TEA Eva, *Giacomo Boni nelle Puglie*, in "Archivio Storico per la Calabria e la Lucania", n. 27, 1960.

THACKERAY TURNER Hugh, *Society for the Protection of Ancient Building: a chapter of its early history*, in *S.P.A.B. Second Annual Report*, Londra, 1989.

TOESCA Pietro, *Forlati Ferdinando, I mosaici di San Marco*, Silvana, Milano, 1957.

TOMASELLI Franco, *L'istituzione del servizio di tutela monumentale in Sicilia e i restauri del tempio di Segesta tra il 1778 e il 1865*, in "Storia Architettra", VIII, 1985.

TOMASELLI Franco, *Il viaggio di Goethe tra idillio, classicità e mostruosità nella Sicilia della fine del Settecento*, in "Storia Architettra", IX, 1986.

TOMASELLI Franco, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti e interpreti dei restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà del'Ottocento*, Officina edizioni, Roma, 1994.

TOMASELLI Franco, *Ma quei restauri non erano novità*, in "Il Gazzettino", 31 maggio 1996.

TOMASELLI Franco, *Scoperta, ricerca, restauro e fortuna iconografica dei monumenti medievali e moderni nella Sicilia dell'Ottocento*, in COSTANTINO Gabriella (a cura di), *Il monumento nel paesaggio siciliano dell'Ottocento*, Palermo, 2005.

TOMASELLI Franco, *Ho fatto appena in tempo a vedere il caro vecchio San Marco per l'ultima volta (J. Ruskin, 1845)*, in SETTE M. P., CAPERNA, M., DOCCI M., TURCO M. G. (a cura di), *Saggi in Onore di Gaetano Miarelli Mariani*, Roma, 2007.

TOMASELLI Franco, *Le prime sperimentazioni nell'impiego dei fluosilicati per il consolidamento dei marmi nella basilica di San Marco a Venezia*, in DALLA COSTA Mario, CARBONARA Giovani (a cura di), *Memoria e restauro dell'architettura. Saggi in onore di Salvatore Boscarino*, Franco Angeli, Milano, 2005.

TSCHUDI-MADSEN Stephan, *Restoration and Anti-Restoration. A study in English Restoration Philosophy*, Universitetforlaget, Oslo, 1976.

TYLER Norman, LIGIBEL Ted J., TYLER Ilene R., *Historic preservation*, Norton & Company, London, New York, 2009.

VAN AKIN Burd, *Christmas Story: John Ruskin's Venetian Letters of 1876-1877*, University of Delaware Press, Dover, 1990.

VARAGNOLI Claudio, *La città degli eruditi: Restauri a Viterbo (1870-1945)*, in CIVITA Mario, VARAGNOLI Claudio (a cura di), *Identità e stile. Monumenti, città, restauri tra Ottocento e Novecento*, Gangemi, Roma, 2000.

VASSALLO Eugenio, *Materiali per il progetto di restauro conservativo del Fondaco dei Turchi a Venezia*, in CASIELLO Stella (a cura di), *Restauro tra metamorfosi e teorie*, Napoli, 1992.

VASSALLO Eugenio, *Il restauro di Viollet-le-Duc per la Madeleine di Vézelaiy*, in FIENGO Giuseppe, BELLINI Amedeo, DELLA TORRE Stefano (a cura di), *La parabola del restauro stilistico nella rilettura di sette casi emblematici*, Milano, 1994.

VENTIMIGLIA Gaspare Massimo, *Finte Pietre. Architettura dell'apparire e conservazione dei valori culturali*, Aracne, Roma, 2011.

VENTIMIGLIA Gaspare Massimo, *Finiture storiche. Dalle sperimentazioni del XIX secolo ai brevetti per le decorazioni interne*, Aracne, Roma, 2011.

VIO Ettore, *Il cantiere marciano: tradizioni e tecniche*, in VIO Ettore, LEPSCHY Antonio, *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del Convegno internazionale di studi, Venezia, 1999.

VIO Ettore, LEPSCHY Antonio (a cura di), *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, atti del Convegno internazionale di studi, Venezia 16-19 maggio 1995, vol. I-II, Venezia, 1999.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, voce *Restauration* in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, Parigi, 1854-1868, tomo VIII (1866).

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *De la restauration des anciens édificies en Italie*, in *Encyclopédie d'Architecture*, vol. I, 1872.

VIOLLET-LE-DUC Eugène Emmanuel, *L'architettura ragionata*, a cura di CRIPPA M. A., Milano, 1984.

WARWICK William Wroth, *Carter John (1748-1817)*, in "Dictionary of National Biography", 1885-1900, Vol. IX, Smith Elder & Company, Londra, 1908.

WILSON Barbara, MEE Frances, *The City Walls and Castles of York: The Pictorial Evidence*, York Archaeological Trust, 2005.

WOOLNOTH William, BRAYLEY Edward William Jr, *The Ancient Castle of England and Wales*, vol. I-II, Longman Hurst & Co., Londra, 1825.

ZANETTI Vincenzo, *I mosaici a smalto e i vetri soffiati di Venezia e Murano della Società Salviati e all'Esposizione di Roma*, Venezia, 1870.

ZORZI Alvise Pietro, *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della basilica di San Marco*, Venezia, 1877.

ZORZI Alvise Pietro, *Ruskin in Venice*, in "The Cornhill Magazine", n. 122, Londra, 1909.

Riferimenti fotografici

AA.VV., *San Marco, i mosaici, la storia l'illuminazione*, Milano, 1990, nn. 1, 8, 16, 48, 49, 50, 51, 52, 74, 87.

FOUCARD C., SELVATICO P., *Monumenti artistici e storici delle provincie venete*, Milano, 1859, n. 2.

BOITO C., *Venezia, illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani*, Venezia, 1887-1902, nn. 4, 5, 6, 7.

Archivio di Stato di Venezia, fondo Commissione Basilica di San Marco, b. 30, nn. 11, 12, 13, 14, 15, 91, 92, 93, 94, 95.

Museo Vetrario di Murano, n. 19.

Biblioteca del Congresso di Washington, n. 29.

Senato degli Stati Uniti di Washington, n. 30.

Procuratoria della Basilica di San Marco, n. 32.

Archivio Centrale di Stato, Direzione Generale di Antichità e Belle Arti, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 80, 81, 82, 83.

Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, n. 47.

VIO E., *Dai restauri del Battistero della basilica di San Marco alcune indicazioni per la facciata Sud*, in VIO E., LEPSCHY A., *Scienza e tecnica del restauro della basilica di San Marco*, II, n. 55, 101, 102, 111, 112, 113, 114.

SACCARDO P., *Les mosaiques de Saint-Marc à Venise*, Venezia, 1896, nn. 57, 58, 59, 60, 61

Victoria & Albert Museum, Londra, n. 65.

ANDREESCU TREADGOLD I., *Salviati a San Marco e altri suoi restauri*, in VIO E. e LEPSCHY A., *Scienza e tecnica del restauro della Basilica di San Marco*, Venezia, 1999, nn. 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75.

PASCA C., *Descrizione della Imperiale e Regal Cappella Palatina di Palermo*, Palermo, 1841, nn. 78, 79.

Museo Marciano, nn. 100, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126.

HEWISON R., *Ruskin a Venezia*, Venezia, 1983, nn. 135, 147, 148, 150, 151, 152, 155, 156.

Merton College Oxford, nn. 142, 143, 144, 153.

AA.VV., *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*, catalogo della mostra, Firenze, 1880, nn. 138, 140, 141.

PRETELLI M., (a cura di), *Il riposo di San Marco*, Santarcangelo di Romagna, 2010, n. 154.

LA ROSA N., *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*, Napoli, 2011. nn. 157, 158.

BOITO C., *Questioni pratiche di Belle Arti*, Milamo, 1893, n. 162.

Wikipedia, nn. 24, 15, 163, 164, 165, 167, 168, 172.

Foto dell'autore, nn. 9, 10, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 26, 27, 28, 31, 36, 37, 43, 44, 45, 46, 53, 54, 62, 63, 64, 69, 76, 77, 84, 85, 88, 89, 90, 96, 97, 98, 99, 106, 107, 108, 109, 110, 115, 116, 117, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 139, 149, 159, 160, 161, 169, 170, 171, 174.

Le fonti da cui sono tratte le illustrazioni del capitolo V sono indicate nelle didascalie; dove non precisate, le foto sono dell'autore o di pubblico dominio.

In copertina

Ritratto fotografico di John Ruskin del 1853.
J. Ruskin*, Angolo nord-ovest della Basilica di San Marco visto dalla loggia del Palazzo Ducale,* disegno ad acquarello, 1845.
Mosaico del pavimento nel Presbiterio della Basilica di San Marco, sostituito nel 1828.

In quarta di copertina

J. Ruskin*, The acanthus of Torcello,* tavola in *The Stones of Venice* (vol. II), particolare, 1853.

MonumentoDocumento

collana diretta da Francesco Tomaselli

1. *Tommaso Maria Napoli, Utriusque Architecturae Compendium Roma 1688*
   a cura di Rosario Scaduto

2. *Restauro anno zero*
   a cura di Francesco Tomaselli

Finito di stampare nel mese di dicembre del 2013
dalla « ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l. »
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della « Aracne editrice S.r.l. » di Roma

*M*onumento*D*ocumento | 2

RESTAURO ANNO ZERO

Il varo della prima Carta italiana del restauro nel 1882 a seguito delle proteste internazionali contro la falsificazione della Basilica di San Marco a Venezia

Il titolo del volume *Restauro anno zero* vuole sottolineare la svolta che, in conseguenza delle proteste internazionali e delle derivanti nuove disposizioni ministeriali con indirizzo storicistico e filologico, viene imposta al restauro in Italia, determinando una nuova stagione culturale in cui si sugella il valore universale delle testimonianze storico-artistiche. Nella pratica del restauro, quel periodo rappresenta il percorso iniziale per il riconoscimento dell'importanza della conservazione della materia dell'opera d'arte e quindi dell'autenticità come qualità assoluta e imprescindibile.
La ricerca si è avvalsa prevalentemente dello studio di documenti raccolti negli archivi che hanno svelato un'imponente quantità di notizie su oltre due secoli d'interventi nella Basilica di San Marco. La selezione critica degli argomenti esposti offre un quadro esauriente degli avvenimenti, presentando episodi significativi ed esemplificativi intorno alle maniere di interpretare il restauro, alle tecniche impiegate e agli esiti raggiunti.

Francesco Tomaselli è professore ordinario di Restauro presso il Dipartimento d'Architettura dell'Università degli Studi di Palermo e docente del Laboratorio di restauro nei corsi di laurea in Architettura di Palermo e Agrigento. Coordina le attività scientifiche del Laboratorio di Indagini e Restauro dei Beni Architettonici L.I.R.B.A. "Salvatore Boscarino" ed è autore di numerosi contributi nell'ambito della progettazione, della teoria e della storia del restauro dei monumenti.

Gaspare Massimo Ventimiglia è ricercatore di Restauro presso il Dipartimento d'Architettura dell'Università degli Studi di Palermo e docente del Laboratorio di restauro nel corso di laurea in Architettura di Agrigento. È autore di saggi e articoli ed ha presentato gli esiti delle sue ricerche in numerosi convegni scientifici nazionali e internazionali. Con Aracne Editrice ha pubblicato le monografie *Finte Pietre*, *Intonaci Città Colore* e *Finiture Storiche*.

Nicoletta La Rosa è architetto, dottore di ricerca in Conservazione dei beni architettonici ed è stata titolare di Assegno di Ricerca presso il Dipartimento d'Architettura dell'Università degli Studi di Palermo. Ha pubblicato il contributo monografico dal titolo *Francesco Bongioannini e la tutela monumentale nell'Italia di fine Ottocento*.



ISBN 978-88-548-6806-9

28,00 euro